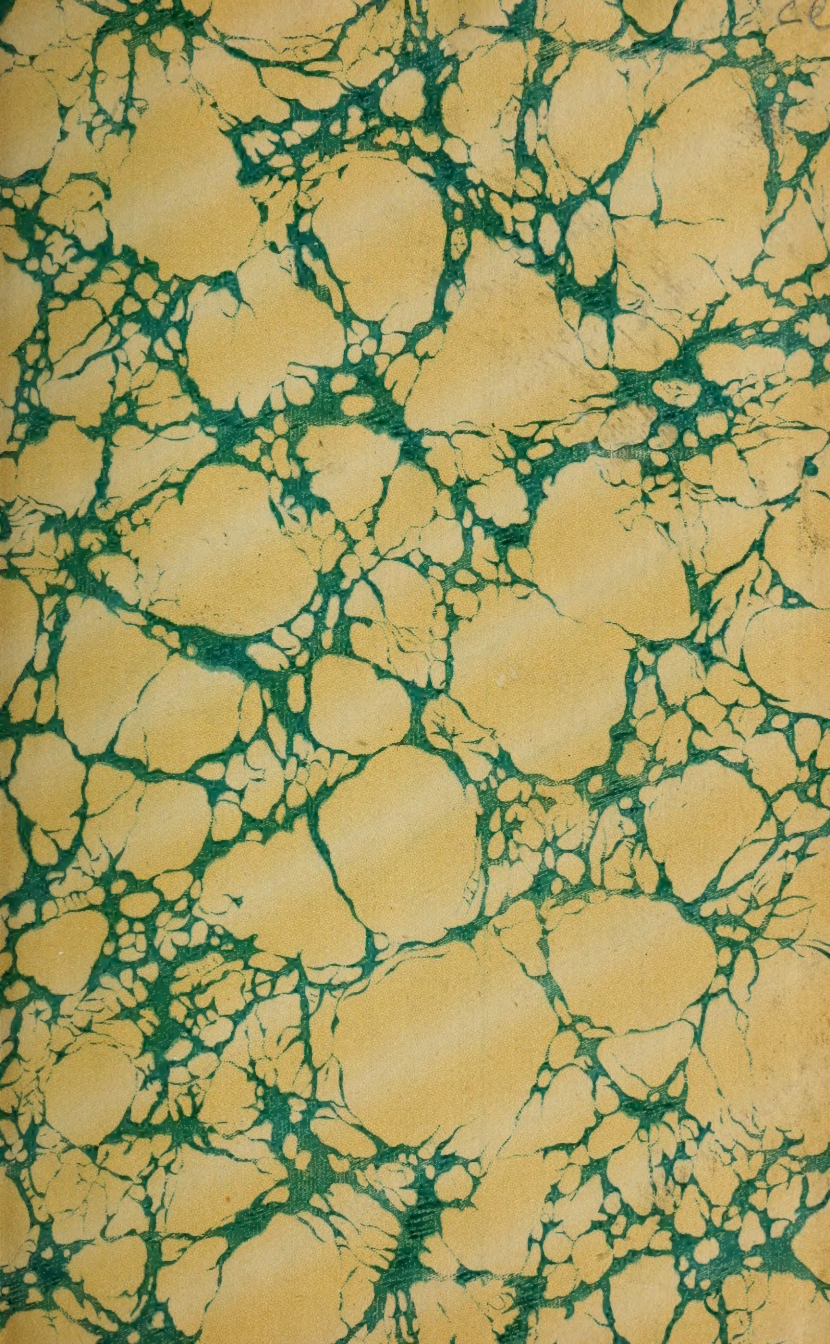




LES MAITRES DE LA MUSIQUE
Publiés sous la direction de M. JEAN CHANTAVOINE

Lionel de la Laurencie

Les Créateurs de l'Opéra Français



LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

LES CRÉATEURS

DE

L'OPÉRA FRANÇAIS

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

LES CRÉATEURS

DE

L'OPÉRA FRANÇAIS

PAR

LIONEL DE LA LAURENCIE

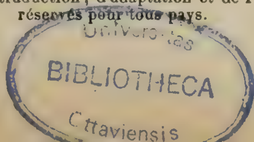


PARIS

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, VI[e]

1921



LES CRÉATEURS

DE L'OPÉRA FRANÇAIS

INTRODUCTION

Spectacle composite, formé de musique, de poésie, de danse, paré de décors et de machines, l'opéra, en raison du nombre des éléments qu'il met en œuvre, ne peut être que le résultat de tentatives qui durèrent des siècles. Il n'a pu sortir du cerveau d'un seul homme quelque génial fût-il. Aussi, ses créateurs sont-ils légion dans le temps et dans l'espace, car l'opéra, l' « ouvrage par excellence » comme le désigne Brossard, touche à tous les arts, dépend de mille industries, dont il exploite les possibilités techniques. Exigeant la collaboration d'une foule d'artistes, subordonné à la sympathie et au goût du peuple et des grands, il est éminemment une œuvre collective, un confluent d'activités multiples. Algarotti dit justement que « de tous les moyens que les hommes ont imaginés pour se procurer du plaisir, il n'en est guère de plus ingénieux et de mieux entendu que l'opéra » et M. Romain Rolland remarque qu'il

fut peut-être l'œuvre la plus originale de la civilisation moderne.

Nous essayerons, dans les pages qui vont suivre, d'établir une synthèse des diverses manifestations artistiques qui, au cours de notre histoire, ont préparé les matériaux de l'opéra. Déjà, les ouvrages de MM. Nuitter et Thoinan et Romain Rolland avaient abordé la question complexe des origines de notre tragédie lyrique. Récemment, M. Henry Prunières, dans deux livres consacrés au Ballet de cour et à l'Opéra italien en France avant Lully, a fourni une précieuse contribution à l'histoire de l'opéra, et nous avons largement emprunté à ces travaux.

On trouvera plutôt ici l'histoire d'un genre que la biographie des nombreux artistes qui, petit à petit, lui ont permis de prendre naissance et de briller d'un éclat durable. Nous nous sommes attaché surtout à l'examen des œuvres antérieures à l'avènement définitif de l'opéra, en nous contentant de donner quelques renseignements succincts sur les plus importants d'entre leurs auteurs, et notre travail s'arrête au moment où Jean-Baptiste Lully fait représenter sa première tragédie en musique dont le théâtre lyrique français conserva l'architecture générale pendant tout le cours du XVIIIe siècle.

I

Préhistoire. — Drames liturgiques et Mystères. — Moralités et Farces. — Entremets, Momeries et Entrées de souverains.

Tous les historiens du théâtre s'accordent à reconnaître que celui-ci est issu des offices du culte ; de même que le drame grec se reliait étroitement aux cérémonies religieuses, de même, le drame chrétien plonge ses racines dans le culte. Éloquemment, Michelet a dit qu'à l'origine, l'église était « la demeure du peuple ». C'est là qu'il recevait la manne des consolations, et c'est là aussi, dans cet asile sûr et sacré, qu'il prenait ses divertissements. Et puisqu'il s'agit ici de la préhistoire du drame lyrique, la grand'-messe n'est-elle pas le plus auguste et le plus grandiose de ces drames ? Du drame, elle contient tous les éléments : récit, dialogue, chœurs ; elle comporte même une sorte de chorégraphie hiératique. D'ailleurs, nombre d'éléments scéniques se rencontrent encore au sein des offices ; c'est, par exemple, l'extinction des cierges à la mort du Christ ; c'est le symbole puissant de la

croix voilée pendant la semaine sainte. Le samedi saint, à l'office du matin, le diacre chante « Lumen christi », et allume 3 cierges en triangle ; il transforme ainsi, comme l'écrit justement Combarieu, l'idée mystique en spectacle. A chaque moment de l'année liturgique, la grand'-messe présente, dans son cérémonial, des changements qui frappent les fidèles ; la religion devient, de la sorte, une chose vivante et agissante ; les symboles abstraits s'animent et se réalisent sous une forme tangible, et l'acte rituel côtoie la représentation artistique proprement dite.

Insensiblement, l'office incline au drame liturgique. Le peuple ne trouvant pas les cérémonies cultuelles assez longues, le clergé les développe, depuis le XIe jusqu'au XIIe siècle, en intercalant dans le texte liturgique authentique des paroles nouvelles destinées à rehausser la solennité de l'office. C'est ce qu'on a appelé les *tropes* ; les tropes se glissent dans la liturgie officielle, tantôt pour préparer le texte sacré, tantôt pour l'expliquer ; on les voit même s'insinuer entre toutes ses phrases, l'envahir de toutes parts et finir par se confondre avec lui. Ce sont les tropes chantés à Noël et à Pâques qui constituent le germe du drame liturgique.

Tout drame suppose le dialogue comme élément essentiel. Cet élément, nous le rencontrons dans le chant antiphoné des offices. Dès les premiers siècles, les *psallentes* groupés en deux demi-chœurs, chantent des psaumes pendant que le célébrant et ses assistants se revêtent des vêtements liturgiques, chacun des demi-chœurs chantant à tour de rôle un verset. Le chant antiphoné se pratiquait surtout durant la semaine sainte.

De plus, un sermon, attribué pendant le moyen âge à saint Augustin, et ayant pour sujet la naissance de Jésus-Christ : *Sermo beati Augustini episcopi de Natale Domini, Lectio sexta*, peut être tenu, ainsi que l'a montré Marius Sepet, pour l'origine du drame liturgique. Son caractère est, en effet, nettement dramatique ; du haut de sa chaire, Augustin évoque les Prophètes, apostrophe les Juifs avec véhémence, multiplie et presse les questions. Que l'on coupe son récit en parties dont chacune sera attribuée à un personnage différent, et on obtiendra un véritable dialogue dramatique. Du reste, pareil mode de récitation s'appliquait à l'Évangile de la Passion, où la partie narrative et les Juifs possèdent chacun leur interprète. Et précisément les tropes, dont nous parlons plus haut, ces cantiques en vers ou en prose qui précédaient ou

suivaient l'office liturgique, laissent souvent apparaître une forme dialoguée. Ainsi, le trope : *Hodie cantandus* comporte un jeu d'interrogations et de réponses, et ceux du XIe siècle donnèrent naissance à quelques-uns de nos plus anciens drames, tels les *Prophètes du Christ* qui admettent les mêmes personnages que ceux du sermon de saint Augustin.

Enfin, une autre condition du drame exige l'identification de la personne qui parle ou qui récite avec celle dont les actes sont rapportés. Or, nombre de cérémonies entraînent cette identification. A la messe de Pâques, l'Introït débute par le mot : *Resurrexi.* Ici, le célébrant s'identifie avec le Christ. Le fameux trope : *Quem quæritis* engendre un véritable dialogue : « Qui cherchez-vous dans ce Sépulcre? — Jésus de Nazareth, le crucifié. » Ce trope dialogué exerça une action puissante sur l'organisation du drame au sein de l'office.

Les drames liturgiques sont de deux sortes ; dans une première phase, ils se lient étroitement aux cérémonies du culte et ne comprennent que le texte liturgique légèrement paraphrasé ou « tropé ». On a mis les récits en dialogues, mais les auteurs n'ont rien ajouté de leur propre fonds ; ces drames se jouent dans l'église même, où l'autel et la crypte située au milieu du chœur,

constituent un décor rudimentaire et ils ne sont interprétés que par des prêtres. Chantés d'un bout à l'autre, ils n'admettent comme musique que le chant liturgique ; seules, les parties « tropées » reçoivent une musique spéciale. Nous citerons parmi les drames de cette espèce, l'*Adoration des Mages*, le *Sépulcre*, la *Résurrection*. Parfois, le décor situé dans l'église se complique ; c'est ainsi que, dans la *Conversion de saint Paul*, une chaire représente Jérusalem ; peu à peu, des décors supplémentaires s'établissent et on ne se contente plus d'utiliser le dispositif de l'architecture de la nef, comme les tribunes et les galeries.

Dans une deuxième phase, la prose sacrée se farcit de pièces versifiées qui gagnent progressivement du terrain et finissent par reléguer le texte liturgique dans l'accessoire. Ici, la composition scénique empiète sur l'office, et vers 1080, on se trouve en présence du drame semi-liturgique. Les *Vierges sages et les Vierges folles*, les *Prophètes du Christ*, *Daniel*, le *Juif volé*, le *Massacre des Innocents*, appartiennent à ce type. L'étendue acquise par le drame ne permet plus de le maintenir dans l'office ; peu à peu, ce drame va sortir de l'église ; d'abord cantonné dans le chœur, il passe dans la nef, puis se représente devant le porche. Le drame semi-

liturgique qui, le premier, émigra hors de l'église est celui d'*Adam*.

Enfin, la langue vulgaire ne tarde pas à faire son apparition dans le drame latin qui se métamorphose en une pièce mi-française, mi-latine, avec tendance à la sécularisation. Le drame liturgique évolue ainsi vers le mystère.

Lointain ancêtre du drame lyrique, le drame liturgique est, comme nous l'avons dit, tout en musique. Grâce à Coussemaker, qui a publié la musique de 22 drames liturgiques, nous pouvons nous rendre compte de l'économie de ces ouvrages. Souvent, à l'exemple du théâtre grec, qui comprenait des pièces avec prologue et sans prologue, les drames liturgiques s'ouvrent par un chœur. Le régime dialogué y règne d'une façon constante, comme dans ces *Leçons* insérées dans les offices et chantées par des voix différentes, où les chanteurs étaient pourvus, chacun, d'un insigne caractéristique, Moïse portant les Tables de la Loi et David la couronne royale. Ce régime se coupe de chœurs ou *conductus*, et s'alimente à deux sources : le plain-chant et la chanson populaire : le premier, occupant une large place, s'applique à la partie récitative des drames, tandis que des chants liturgiques de forme périodique, *hymnes*, *proses*, *séquences*, procèdent de la seconde. M. Tiersot a remarqué que,

dans les *Vierges sages et les Vierges folles*, « la tendance populaire est doublement marquée, d'une part, par le mélange de la langue vulgaire et profane avec le latin, d'autre part, par l'emploi exclusif des formes périodiques, c'est-à-dire du couplet, forme populaire par excellence ». Cette œuvre débute par une introduction chorale en cinq couplets.

A chaque instant, de claires voix d'enfants viennent donner une impression séraphique. C'est, dans la *Résurrection*, le *Regina cœli* et le *Stabat Mater* entonnés par les anges, c'est dans l'*Incarnation*, le *Requiescat in pace* des bergers. La musique, par contre, tend souvent à l'expression de sentiments proprement humains, et la *Résurrection*, par exemple, contient une page émouvante, longue déploration chantée par Marie-Madeleine près du tombeau du Christ. De même l'« Heu miseri » des soldats romains qui ont laissé le Christ sortir du tombeau, et dans *Daniel*, les plaintes de Daniel condamné à périr dans la fosse aux lions, relèvent d'évidentes intentions expressives. Désespérément, Daniel se lamente : « Heu, heu, heu quo casu sortis venit », tandis que le juif du *Juif volé*, en s'apercevant que son trésor, confié à saint Nicolas, lui a été dérobé, s'exclame : « Vah perii ! », sur une longue suivie de brèves descendantes

qui notent exactement le sentiment. Enfin, la lente et douloureuse vocalise chantée par la mère des enfants morts du *Massacre des Innocents* appartient au pathétique le plus juste et le plus poignant. Nous ajouterons que les chants d'amour ne sont pas rares dans certains tropaires. Toute cette musique est tantôt plane, tantôt mesurée. Enfin, il existe des tropes sans paroles, composés uniquement de vocalises.

Le texte musical des drames liturgiques présente à l'état embryonnaire la plupart des particularités que l'on observera dans l'opéra : monologues chantés et déclamation dialoguée ou récitatif ; il présente aussi des chœurs qui, selon Danjou, étaient chantés à plusieurs parties, et dont l'exécution est plus d'une fois confiée aux anges.

Quant à la musique instrumentale, elle est surtout jouée sur l'orgue ; mais d'autres instruments, et notamment des instruments à cordes, sont encore mis à contribution ; à ce point de vue, l'iconographie des vitraux apporte des témoignages suggestifs. Le rôle principal des instruments consiste dans l'annonce des personnages importants du drame ; cette fonction d'introducteurs, conférée aux instruments, se transmettra au drame lyrique. Dans le drame liturgique, elle apparaît sous forme du

Silete (faites silence), souvent confié à l'orgue (*Silete* ou *Pausa cum organis* du drame de la *Résurrection*) ; *Daniel* entoure l'entrée de Darius, suivi de ses satrapes et de ses musiciens, d'une atmosphère de musique exotique qui se retrouvera dans le ballet de cour et dans l'opéra.

Nous noterons enfin que les drames liturgiques n'ignorent point la machinerie : une « Étoile » conduit les Mages à la crèche ; les lions de *Daniel* sont « feints » et une main vient tracer les mots fatidiques Mané, Thécel, Pharès. Citons encore l'ânesse machinée de Balaam qui se cabre devant un ange ailé, lequel fait mine de l'arrêter en levant son glaive.

Venons-en maintenant à ce qu'on a appelé les mystères, et dont la ligne de démarcation avec les drames semi-liturgiques est impossible à tracer de façon précise. On fait généralement remonter l'origine des mystères aux Croisades ; au retour de la terre sainte, pèlerins et croisés apportaient des idées nouvelles susceptibles d'influencer les représentations lyriques et d'élargir leur cadre. Les pèlerins jouaient eux-mêmes les diverses phases de la vie de Jésus-Christ, et le clergé dut accepter leur collaboration. D'autre part, trouvères et troubadours contribuaient aux progrès réalisés par les

drames religieux où la langue nationale tendait de plus en plus à supplanter le latin.

La différence entre un mystère et un drame liturgique se définit d'après Coussemaker de la façon suivante : le mystère est représenté sur un théâtre et par des laïques ; il suppose une idée théâtrale ; le drame liturgique, représenté par des religieux, n'est qu'un jeu dramatique sans but théâtral. Les mystères résultent de l'invasion des drames liturgiques par l'esprit laïque ; ils marquent une étape dans la sécularisation du théâtre religieux.

Le mot « mystère » demande quelques explications. Au XIIe siècle, les drames liturgiques joués, en latin, dans les églises s'appelaient *ludi*, *repræsentationes* ; au XIVe siècle, on qualifie de *miracles* les pièces dramatiques, et aucune œuvre de ce genre ne paraît avoir été intitulée *mystère* avant le début du XVe siècle. Ce terme se rencontre, pour la première fois, dans les lettres accordées aux Confrères de la Passion, par Charles VI en 1402 ; il n'a rien de commun avec le *mysterium* latin, et provient plutôt de *ministerium*, signifiant proprement *fonction*[1]. Au moyen âge, *misterium* s'emploie pour *ministerium*, et *mistère* est synonyme de *métier*.

1. En Espagne, le terme *funcion* désigne une représentation théâtrale.

D'après Petit de Julleville, auquel nous empruntons les observations qui précèdent, trois choses caractérisent le *mystère* ou *mistère* : l'emploi constant du merveilleux, la multiplicité des lieux où se déroule l'action et la longue durée du temps qu'elle embrasse. Il n'est pas rare de rencontrer des drames qui portent sur un an ou même sur un siècle. Ignorant l'unité de lieu, ils font appel à un nombre considérable de personnages, et leur représentation dure des journées, voire des semaines entières. Bien que leurs sujets soient empruntés tantôt à la vie d'un saint patron d'une ville, tantôt à l'Ancien et au Nouveau Testament, ils ouvrent la porte à l'élément pastoral et païen. Les allusions païennes s'introduisent dans les mystères dès le XVᵉ siècle, et ce fait ne saurait surprendre, car les auteurs de ces pièces sont des lettrés avides de montrer leur science. Troie, la Toison d'Or, Aristote surgissent au sein de drames bibliques, et on voit Jésus lui-même citer Orphée dans la *Résurrection*.

Le problème de la mise en scène des mystères a fait couler des flots d'encre ; aujourd'hui, on semble avoir complètement abandonné l'ancienne théorie suivant laquelle le décor comportait des étages superposés, théorie qui a été ruinée par les travaux de MM. Paulin Paris, et

Petit de Julleville. C'était l'hypothèse que soutinrent successivement Parfaict, La Vallière, Morice, Berriat Saint-Prix, et qui, confondant les acteurs avec les spectateurs, appliquait à la scène des textes visant les échafauds construits pour l'auditoire. Actuellement, on se rallie à la thèse de Paulin Paris qui envisage deux parties distinctes dans la scène d'un mystère ; les *mansions* et la *scène* proprement dite, les unes et l'autre se trouvant de plain-pied. L'action se déroulait devant un décor fixe ; ce n'est qu'exceptionnellement — dans le *Mystère des trois Doms*, par exemple, — qu'on procédait à des changements de décor. Au reste, la question des décors, sur laquelle nous n'insisterons pas ici, recevait deux solutions : le *chariot* et le *décor simultané*. On peut voir dans le *chariot* une espèce particulière de décor successif, le spectateur restant immobile, devant un décor qui se déplace ; c'est là l'origine des chars et machines qui devaient fournir une si longue carrière dans les divertissements, entrées de souverains et ballets des XVIe et XVIIe siècles. Plus répandu en Angleterre et dans les Pays-Bas, le système du *chariot* était mis à contribution dans le mystère du *Juif*. Nous ajouterons que la mise en scène des mystères comportait des machines volantes destinées aux anges. Le *décor*

simultané apparaissait déjà dans les drames liturgiques, représentés dans les églises ; là, des *chaires*, placées les unes à côté des autres, figuraient le palais de Babylone, la maison de Daniel, celle de Habacuc. Un dessin de la représentation de la *Passion* à Valenciennes, montre côte à côte, le temple de Jérusalem, Nazareth, la maison des évêques, etc.

Le rôle joué par la musique nous retiendra plus longtemps. Ce rôle se restreint à partir du moment où, quittant le sanctuaire, le drame religieux vient s'établir sur la place publique. En même temps qu'il passe du latin au français, le drame perd son allure purement lyrique pour devenir surtout littéraire.

La partie musicale des mystères, bien que très importante, semble plutôt consister en intermèdes ou en chœurs qu'en déclamation chantée liée essentiellement à l'action et cherchant à traduire la pensée intime du drame ; ici, la musique remplit une autre fonction : « elle est une décoration intermittente, indéterminée, facultative ». Mais les chœurs du *Fils de Gédéon*, par exemple, jouent un rôle tout à fait analogue à celui qui leur revenait dans la tragédie antique. Des chœurs de femmes entrent paisiblement, comme chargés d'une mission consolatrice ; ils échangent des mélodies avec un soliste, ou bien

exécutent un chant tout différent de celui de l'acteur principal dont la mélodie affecte, en général, un caractère lyrique et personnel. Voyez les mélodies si naturelles des *Saintes femmes au tombeau*, le chant pathétique de la *Complainte des trois Maries*. Tel autre mystère, au contraire, les *Pasteurs*, ne présentera guère que des chœurs, à l'exception du solo de l'Ange qui annonce la naissance du Sauveur. Presque tous admettent, en guise de conclusion, le chant du *Te Deum*; c'est ainsi que nous rencontrons le *Te Deum* à la fin du *Miracle de saint Théophile*, à la fin du *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel, de la *Conversion de saint Paul*. Parfois, le *Te Deum* est remplacé par un autre chant de joie (*Miracle de saint Ignace*), mais le mystère reçoit toujours une conclusion musicale, que cette conclusion soit précisée ou non.

On rapprochera ce fait de cet autre, mis en lumière par M. Tiersot, à savoir qu'au moyen âge, la musique n'était pas, en général, composée pour les drames, mais seulement empruntée au fonds commun. Un exemple frappant de cette adaptation aux paroles d'une musique préexistante se rencontre dans le fameux *Jeu de Robin et Marion*, dont les airs loin d'être de la composition d'Adam de la Halle, appartiennent au répertoire de la chanson populaire.

Aux XIIIe, XIVe et XVe siècles, les mystères sont représentés un peu partout, par le soin des confréries et des corporations ; leur caractère tend à devenir de plus en plus séculier, et si la musique y occupe une place moins large que dans l'ancien drame religieux, cette place demeure considérable. Ainsi, le *Miracle du Paroissien excommunié*, comporte un motet, pièce à une ou plusieurs voix qui se chante *ad libitum*, et qui marque l'introduction dans les mystères de la musique polyphonique profane; il en va de même avec le *Marchand et le Juif*. Comme dans les drames liturgiques, de nombreux chœurs sont confiés aux anges. Certains de ceux-ci reçoivent même une fonction spéciale, et souvent, les anges Gabriel et Michel chantent un rondeau en l'honneur de la Vierge Marie. A Rouen, le mystère de l'*Incarnation* contient des chœurs célestes à trois parties, dont les instruments exécutent la mélodie tout entière; le chœur angélique chante alors le premier couplet; puis, les joueurs d'instruments « cachés » répètent le thème, les anges faisant manière de jouer et disant le second couplet, et ainsi de suite. Il y a donc là parfaite entente des combinaisons des voix et des instruments. Musiciens « feints » et musique de scène exécutée dans la coulisse sont d'ailleurs chose fréquente ; ainsi,

la *Passion de saint Michel* offre un curieux exemple de symbolisme musical, en même temps que de musique de scène : au moment du baptême de Jésus par saint Jean-Baptiste, Dieu le père dit des paroles qui doivent se prononcer « bien atraict en trois voix » : « C'est assavoir un hault dessus, une haulte contre et une basse contre bien accordées ». Par là, on illustre fort ingénieusement la Trinité.

Les mystères font aussi appel, et cela de façon fort intéressante, à la chanson populaire. Les pasteurs de l'*Incarnation* chantent une chanson rustique : « Joyeusement, la garenlo » ; le messager des princes d'Arimathie du mystère de la *Résurrection* boit, et chante : « Verdure, le boys verdure », puis « Margot s'est énamourée ». Nous voyons encore appliquer le système des *timbres*, c'est-à-dire, mettre des paroles latines sur des airs connus. Le mystère provençal de *Sainte Agnès* offre un remarquable exemple de cette pratique, car il ne contient pas moins de 13 morceaux qui, tous, sont chantés sur des airs connus, soit sur des hymnes ecclésiastiques, soit sur des mélodies de poésie religieuse vulgaire, soit sur des airs profanes.

Le rôle de la musique instrumentale n'est pas moins important que celui qu'elle remplit dans le drame religieux des hautes époques. On

retrouve au sein des mystères le *silete* des drames liturgiques et la *pause*, qui est l'équivalent du *silete* ; l'expression : « *Silete* de tous les instrumens du jeu » est fréquente. Le mystère de l'*Annonciation de la Conception de la Vierge* porte mention de sonner « dessus le temple timbres et trompettes de tous les instrumens du jeu, soit joué beau *silete* ». Quelquefois, même, le *silete* est vocal.

Retenons de ces diverses citations le fait que les instruments conservent le rôle d'introducteurs que nous avons déjà signalé. Enfin et surtout, les instruments appellent le public aux « monstres » où se faisait le « cry », ou proclamation du mystère ; ils jouent des sortes d'ouvertures et terminent la représentation par un petit morceau. Nous sommes ici en présence des ancêtres de l'ouverture, du prélude symphonique et du finale d'opéra.

Il existe même des instruments bizarres, « canons et tonneaux pleins de pierres » destinés aux scènes infernales où ils font « une horrible noise ».

Enfin, la danse est représentée dans les mystères. Non seulement, la diablerie peut s'assimiler à une façon de chorégraphie, car les diables aiment à laisser courir par le jeu l'âme qu'ils ont enlevée, afin de se donner la

joie de la rattraper, mais encore, on rencontre de véritables danses accompagnées par les instruments. Dans le *Mystère de saint Louis*, on danse l'*Orléanaise*, et la *Passion* de Jean Michel illustre d'une *morisque* ou *moresque* un banquet donné par Hérode. Le drame religieux du moyen âge, soit sous la forme liturgique, soit sous celle de mystère rassemble donc les éléments essentiels de l'opéra.

*
* *

Le mystère, ainsi que nous l'avons vu, marquait un pas dans la voie de la laïcisation du drame religieux ; à la fin du XIV[e] siècle, les mystères sont complètement sécularisés. La société laïque a réalisé de tels progrès que l'art du théâtre ne peut plus demeurer le monopole de l'Église, et que le drame religieux doit nécessairement perdre son ancien caractère dogmatique. Il abandonne aussi son caractère musical, car de même qu'il y a moins de musique dans le mystère que dans le drame liturgique, de même, le rôle de la musique va en s'effaçant au fur et à mesure que le mystère se sécularise.

Une ancienne tradition veut que, vers 1303, les clercs du Parlement de Paris se soient constitués, sous le nom de « Royaume de la Basoche »,

en une société qui donnait des spectacles. Mais il est difficile de préciser l'époque du début de ces représentations; les Basochiens auraient joué des *Moralités* et des *Farces*, tandis que les « Enfants sans souci » sujets du Prince des sots interprétaient des *Soties*.

Les moralités substituaient aux sujets bibliques des abstractions plus ou moins scolastiques et consistaient en amusements intellectuels : *Bien avisé*, *Mal avisé*, *Bonne fin*, *Male fin*, se chargent de corriger les mœurs ; on adopte le système de l'allégorie, et on met en scène des entités telles que l'Avarice, l'Hypocrisie. Lorsque le 17 novembre 1548, le Parlement de Paris, tout en confirmant le monopole théâtral des Confrères de la Passion, interdit la représentation des mystères, disposition qui portait un coup terrible aux théâtres liturgiques, les moralités jouées par les troupes de comédiens prirent un caractère plus historique ; toutefois, les moralités allégoriques sont les plus anciennes et restent les meilleures ; certaines d'entre elles, l'*Age d'or*, l'*Age de fer*, le *Ventre*, à l'affabulation scolastique et déductive, ne vont pas sans présenter des analogies avec ces ballets du XVIIe siècle, où un sujet est envisagé sous toutes ses faces, où l'on en scrute le pourquoi et le comment.

Les moralités font une part très faible à la musique et constituent surtout une ébauche de la future comédie classique; cependant, la musique y persiste à l'état épisodique; c'est ainsi que dans la *Condamnacion de Bancquet* de Nicolas de la Chesnaye, les personnages de Passe-Temps et de Bonne Compaignie déterminent fréquemment des interventions de la musique et de la danse. On y danse au son des instruments, puis Bonne Compaignie provoque une scène de musique : « Icy dessus sont nommez les commencemens de plusieurs chansons tant de musique que de *vaul de ville*, et est à supposer que les joueurs de bas instrumens en sçauront quelque une qu'ils joueront prestement devant la table. »

Sans doute, les farces qui vivent de malices et d'épigrammes, ne laissent à la musique qu'une fonction subalterne, mais pas plus que dans les moralités, celle-ci n'est ici un hors-d'œuvre. Comme plus tard, à la Foire, elle s'adapte souvent de la façon la plus heureuse et la plus comique à la situation scénique. Voici, par exemple, la *Farce de Calbain*, dans laquelle un savetier sarcastique répond par des chansons aux demandes d'argent de sa femme, et qui ne comprend pas moins de 31 chansons.

Chansons encore dans la *Farce des deux Save-*

tiers, dans celle de *Colin qui loue et despite Dieu*. La farce du *Porteur d'eau* introduit des violons qui jouent une entrée ; telle autre, comme celle des *Deux Amoureux*, déroule toute une série de chansons d'amour. D'autres fois, on utilise les cris de Paris (*Farce d'un chauldronnier* — *Farces nouvelles*) et le plus souvent, la pièce se termine par une chanson.



A côté de ces manifestations purement théâtrales, il en est d'autres qui, sans toucher au théâtre proprement dit, n'en contiennent pas moins des éléments scéniques et musicaux et qui, à ce titre, doivent figurer dans la préhistoire de l'opéra. Nous voulons parler des *Entremets*, *Momeries* et *Entrées de souverains* ou de personnages princiers.

Pendant le moyen âge, les mascarades de tout ordre étaient très en faveur, et le clergé lui-même y prenait part. Il faut lire dans l'ouvrage de Du Tilliot les péripéties vraiment extraordinaires de la Fête des fous qui se déployaient dans plusieurs églises pendant l'office divin, depuis les fêtes de Noël jusqu'à l'Epiphanie. Au milieu de mille bouffonneries, on élisait, dans les cathédrales, un évêque ou un archevêque des

fous ; ce prélat officiait pontificalement et donnait au peuple la bénédiction publique et solennelle. On allait même jusqu'à élire un pape des fous. Au cours de cette fête, clercs et prêtres s'abandonnaient à toutes sortes de folies et d'impiétés ; ils assistaient au service divin en « habits de mascarade et de comédie », dansaient dans le chœur, pendant que diacres et sous-diacres prenaient plaisir à manger des saucisses sur l'autel, « au nez du prêtre célébrant », et jouaient aux cartes et aux dés.

Interdite à Paris par Eudes de Sully, la Fête des fous subsistait encore près de deux siècles après, puisque le 2 mars 1444, la Faculté de théologie de cette ville envoyait aux prélats une circulaire pour la censurer énergiquement.

Les laïques suivaient l'exemple du clergé et les *Momeries* ou *Momons* se pratiquaient un peu partout. On désignait sous ce nom des cortèges de personnages masqués qui se livraient à divers ébats chorégraphiques, et qui jouaient un rôle considérable dans ce qu'on appelait les *Entremets*. Dès le XIe siècle, princes et grands seigneurs, dédaignant les prohibitions ecclésiastiques, rehaussaient le faste de leurs repas de la présence de trouvères et de troubadours ; mais ce fut au XVe siècle que ces sortes de représentations, qualifiées entremets, prirent une

ampleur extrême. « On y vit, écrit M. Bapst, des ballets ou des pantomimes exécutées au son de la musique, puis de véritables pièces tirées de la Fable, accompagnées de chœurs, de danses et d'orchestre. » La mise en scène de ces entremets annonce déjà le ballet de cour. Il y a, dans la salle du festin, une grande estrade sur laquelle prennent place les convives, et devant laquelle un vaste espace est ménagé pour le divertissement. Annoncée par une sonnerie de trompettes, la momerie fait son entrée, soit à pied, soit sur un char ; des musiciens et des porte-flambeaux l'accompagnent. Nous retrouvons donc ici une partie de la tradition des mystères, les instruments introducteurs de personnages et l'artifice du char. Et le divertissement de l'entremets offre déjà deux des caractères qui distingueront le ballet de cour, à savoir les *entrées* et les *machines*. Tous les figurants sont masqués, et ils dansent au son des voix et des instruments, de sorte que l'entremets dessine une ébauche du ballet.

Des danses exécutées, la plus fréquente est la *moresque* ou *morisque,* danse que nous avons déjà signalée dans plusieurs mystères et qui, au xve siècle, s'affirme comme une danse éminemment théâtrale. L'*Orchésographie* de Tabourot la qualifie de « libre et capricieuse » ; elle suppose

de riches costumes, et à la cour de Bourgogne, cour particulièrement fastueuse, nombreuses sont les fêtes qui la mettent en valeur.

Nous citerons ici quelques exemples d'entremets qui permettent de juger du dispositif et des particularités de ces divertissements. En 1377, Charles V offre un superbe entremets à l'empereur des Romains. Dans ce divertissement, figurent un char représentant Jérusalem et une nef portant Godefroid de Bouillon et ses chevaliers. Le 22 janvier 1454, la cour de Bourgogne donnait à Lille un entremets célèbre entre tous, le *Banquet du Faisan*, dont le retentissement fut considérable. On pouvait y voir « un pâté dedans lequel avoit vingt-huit personnages vifs, jouant de divers instrumens, chacun quand leur tour venoit » ; puis un castel, dont la maîtresse tour portait Mélusine « en forme de serpente ». On y admirait encore un cheval marchant à reculons, une petite fille juchée entre les cornes d'un cerf, et qui chantait mélodieusement ; les musiciens du « pâté » saluaient son entrée de la chanson : « Je ne vis oncques la pareille ». A la fin du spectacle, il y avait grande momerie avec Grâce-Dieu que suivaient des chevaliers tenant chacun une dame par la main et dansant. Voilà le prototype du « Grand ballet » qui terminera plus tard le ballet de cour.

Nous allons rencontrer encore des éléments du ballet de cour dans les fêtes données à Bruges en 1468 pour célébrer le mariage du duc de Bourgogne avec Marguerite d'York. Ici, la salle destinée aux spectacles comporte un aménagement spécial ; elle est munie d'un théâtre avec un rideau flottant ; on y joue des intermèdes composés de danses, et d'*entrées grotesques*, et où figurent des ménestrels costumés ainsi que des animaux fabuleux. Ce fut pendant ces fêtes qu'on représenta les *Douze travaux d'Hercule*. Voici donc déjà un sujet emprunté de toutes pièces à la mythologie; chacun des travaux d'Hercule formait une sorte d'acte et se représentait devant un décor différent On doit à Christine de Pisan une curieuse narration du *Dit de la Rose*, entremets représenté chez le duc d'Orléans en 1401. Dame de Loyauté arrivait, escortée de nymphes, qui chantaient « hault et cler un motet nouvel », et portée sur une machine. Après avoir distribué à l'assistance des roses et des ballades, elle s'envolait, accompagnée du chant angélique des nymphes.

Il est évident que tous ces divertissements annoncent le ballet de cour et mettent déjà en œuvre la plupart de ses éléments. On ne saurait passer ici sous silence le rôle considérable que joua l'Italie dans la formation et l'évolution des

entremets et des divertissements de toute nature. A Florence, les *Canti e Trionfi* dérivaient des anciennes momeries et comportaient des troupes de musiciens chantant des airs carnavalesques. Les *Intermedi* italiens, comme les entremets français, faisaient appel à la musique et à la danse ; ils introduisaient la mythologie dans les fêtes de cour, et leur place, dès le xve siècle, s'élargissait de plus en plus au sein des comédies. L'*Orfeo* du Politien (1487) dessine déjà la pastorale, et le *Cefalo* de Nicola da Corregio incorpore une importante partie musicale. Grâce aux efforts des artistes ultramontains, les intermèdes se relient toujours davantage à la pièce dans laquelle ils sont introduits, et on a un exemple de cette association avec le *Sacrificio* de Beccari. De semblables efforts avaient leur répercussion en France où, à la suite des expéditions de Charles VIII et de François Ier en Italie, on se prenait d'une vive admiration pour l'art italien.

Aussi, les fêtes données à l'occasion des entrées de souverains vont-elles, surtout au xvie siècle, s'inspirer des transformations apportées par nos voisins aux entremets et aux mascarades à grand spectacle; qu'il s'agisse de joutes, de tournois, de divertissements ou d'entrées proprement dites, on met à contribu-

tion la mythologie et l'allégorie, et ces diverses cérémonies reflètent l'influence de l'art antique si cultivé en Italie. De Pure compare les entrées que les bonnes villes font à leurs souverains aux triomphes romains et recommande d'en serrer les péripéties autour d'un sujet central. C'est en 1544, à Bruxelles, un ballet dansé par des amazones ; c'est en juin 1548, à Paris, au cours d'une joute destinée à célébrer l'entrée de la reine, une troupe de masques vêtus en amazones, et qui offrent des maximes d'amour aux dames, première manifestation de la coutume, importée d'Italie, des vers aux dames, habitude dont se prévaudra le ballet de cour. L'entrée d'Henri II et de Catherine de Médicis à Lyon, en septembre 1548, sert de prétexte à des fêtes magnifiques qui, témoignage probant de l'influence italienne, comportent la représentation de la comédie *La Calandra* de Bernardo Divizio di Bibbiena.

Partout, le courant qui entraîne l'art du théâtre vers l'antiquité s'enfle et devient plus rapide, et les poètes de la Pléiade, Ronsard, Baïf, Jodelle contribuent puissamment à en accélérer l'allure. Manifestement, ils prennent exemple sur l'ordonnance des spectacles italiens, tel Ronsard, dont la comédie *Le Brave* contient « des chants récitez entre les actes ».

Lorsqu'en octobre 1550, Henri II et Catherine de Médicis font leur entrée à Rouen, un défilé à grand spectacle parcourt les rues de la ville. On voit d'abord passer les cinquante-sept rois ayant régné sur la France depuis Pharamond, puis, à la suite d'une troupe de joueurs de trompettes, paraît le char de la Religion portant cinq dames qui « après avoir humblement salué le Roy, commencèrent ensemble à chanter mélodieusement, chacune tenant sa partie de Musique ».

Le défilé comprend des éléphants, et se pimente d'éléments exotiques puisqu'on assiste au passage d'une troupe de sauvages brésiliens et d'une autre de topinambous. Enfin, c'est un rocher sur lequel se tiennent Orphée, Hercule et les neuf Muses. Orphée joue de la harpe, et les Muses l'accompagnent avec leurs violons[1].

L'arrivée d'Henri II à Saint-Germain, en 1557, est saluée par les Nymphes des Fontaines, alors que le grand défilé organisé l'année suivante à Paris, en l'honneur de ce prince, exploite à nouveau le thème d'Orphée chantant, suivi de grands rochers peuplés de musiciens. En 1564,

1. *Déduction du somptueux ordre, plaisants spectacles et magnifiques théâtres dressés et exhibés par les citoïens de Rouen*..... 1551.

la ville de Lyon charge Philibert Jambe-de-fer de parer la visite de Charles IX de spectacles en musique[1]; la même année, les Sirènes de Fontainebleau viennent congratuler ce prince et, à Bar-le-Duc, les Quatre Éléments, portés sur des chars, chantent ses louanges, tandis que les Quatre Planètes leur donnent la réplique. A Bayonne, pendant les fêtes de 1565, des enfants habillés en *Mercures chantants* jettent des vers en l'honneur du roi et des dames, venant confirmer, de la sorte, l'usage inauguré en 1548. Ainsi, l'allégorie, la mythologie, l'exotisme caractérisent ces spectacles et créent une tradition que recueillera le ballet de cour. Les intermèdes à l'italienne se multiplient aussi dans les simples comédies. En 1566, à Gaillon, Charles IX assiste à la comédie des *Ombres* qui comporte trois chœurs ; au 4e acte, le chœur participe au dialogue entre Thyrsis, le Satyre et Myrtine ; de même, la *Lucrèce* de Nicolas Filleul contient, au 1er acte, un « chœur de femmes romaines » et des chœurs terminent 4 actes sur 5[2].

Donc, au XVIe siècle, et avant les ballets de cour proprement dits, entremets, intermèdes et défilés à grand spectacle utilisent les machines,

1. M. Brenet. *Les Concerts en France*, p. 18.

2. *Les théâtres de Gaillon à la Reyne par Nicolas Filleul de Rouen*, 1566.

la musique, la danse et s'inspirent de thèmes allégoriques et mythologiques. Ils n'oublient ni le récit, ni les chœurs, ni les symphonies, ni les compliments au souverain qui dessinent l'esquisse des prologues des futurs opéras.

II

Le Madrigal dramatique. — Sa recherche de l'expression individuelle. — Son évolution vers la monodie accompagnée. — L'humanisme et l'Académie de Baïf. — Les transcriptions de luth.

Après avoir rapidement esquissé les faits les plus essentiels de la préhistoire de l'opéra, et avant de poursuivre l'étude des diverses manifestations lyriques qui devaient aboutir à la tragédie lyrique, il importe d'examiner la genèse des moyens musicaux de réalisation et d'expression de ce spectacle. Comment le sentiment dramatique s'est-il introduit dans la musique? Sans doute, et M. Romain Rolland l'a justement observé, ce sentiment a toujours existé et nous avons souligné le rôle éminemment expressif que tient la musique dans les drames liturgiques, et semi-liturgiques. Mais c'est le sentiment personnel proprement dit qui intéresse essentiellement le développement du théâtre lyrique, et ce sentiment ne parvint pas sans peine à s'affirmer.

L'expression musicale est susceptible de se réaliser dans deux directions : la musique peut chercher à reproduire, à imiter des bruits naturels ; ou bien elle peut chercher à transposer des sentiments. Les musiciens vont travailler à la traduction du sentiment personnel sous la forme dramatique et sous la forme pittoresque et descriptive en se servant de l'instrument polyphonique qu'est le chœur à 4 voix. D'où le *Madrigal* qui s'efforcera de paraphraser les textes et de peindre la nature. Dès le moyen âge, le sentiment descriptif a pris naissance, et les musiciens se sont, notamment, ingéniés à imiter le chant des oiseaux. Plusieurs de nos compositeurs pratiquent alors l'onomatopée musicale, et parmi ceux-ci nous citerons Jacques Vélenches, et Jean Vaillant. Ils s'intéressent aussi au thème de la chasse, et à la transcription des bruits qui s'élèvent d'une foule. Au XIIIe siècle, un motet à 3 voix du manuscrit de Montpellier adopte comme ténor un cri de marchand parisien. D'après Pierre Aubry, ce serait là « le plus ancien essai d'esthétique réaliste dans l'histoire musicale ».

Plus tard, les contrapuntistes du XVIe siècle exercent leur verve et leur fantaisie sur les batailles en musique. La plus grande partie de l'œuvre de Clément Janequin, dont la biogra-

phie reste encore bien pauvre, est consacrée à la musique descriptive, puisque sur 14 numéros d'œuvre, 10 au moins consistent en pièces telles que *la Guerre* (*Bataille de Marignan*), *le Chant des oiseaux*, *le Caquet des femmes*, *la Chasse*. Toutes ces compositions, qui relèvent d'une esthétique réaliste, présentent un caractère scénique des plus accusés. *La Guerre*, surtout, écrit M. Brenet, possède « un cachet de vie véritablement extraordinaire » et elle produisait sur les contemporains un effet incroyable d'excitation et d'enthousiasme dont Noël du Fail nous a rapporté la vigueur.

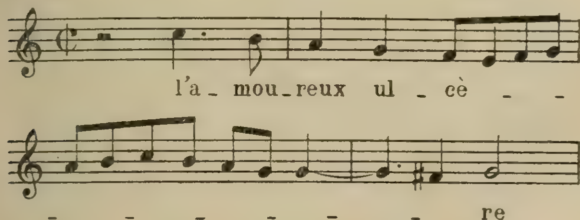
A côté du madrigal guerrier, voici d'autres madrigaux réalistes sous les espèces des *Chasses*. Ils nous seront encore fournis par Janequin. Les *Chansons* de ce musicien parues en 1528 chez Pierre Attaingnant contiennent la *chasse* célèbre intitulée « Gentilz veneurs », et son dixième livre de 1545 renferme deux *chasses au lièvre* à 4 parties. La *chasse* de 1528 est une chasse au cerf, et constitue un véritable drame cynégétique avec l'aboiement des chiens, « plif, plof, gnof », le galop des chevaux, les cris des veneurs, l'intervention du roi François Ier, « père des veneurs », qui s'avance hardiment au milieu de son escorte de courtisans, enfin la mort solennelle du cerf.

Mais le madrigal ne se borne pas à développer le sentiment personnel dans la voie descriptive ; il s'abandonne à une véritable débauche de transcriptions psychologiques, et, à ce point de vue, il forge l'instrument expressif dont se servira le drame lyrique. D'abord, il institue une esthétique expressive du sentiment dans la musique vocale et crée une série de procédés de transposition qu'on a nommés *madrigalismes ;* ensuite, il prépare l'avènement de la monodie accompagnée et du récit à une voix, qui sont les poutres maîtresses de l'opéra.

Le madrigal associe, en premier lieu, certaines tournures mélodiques, certains aspects de la mélodie, au sens des mots du texte, et se livre ainsi à des sortes de jeux d'esprit musicaux. Certains termes déterminent dans l'allure de la ligne mélodique des particularités caractéristiques : le mot « soupir » provoquera l'apparition de pauses. Le Peletier placera une série de syncopes sur le mot « continue » et transcrira par cet artifice l'idée de continuité. La direction des motifs sera commandée par la signification des mots du texte. S'agit-il du ciel, la ligne mélodique s'élève, tandis que l'évocation de l'enfer provoquera chez elle un mouvement descendant. De même, au figuré, on attribue des motifs ascendants aux idées

d'espoir, de lumière, de gloire, à tout ce qui élève et transfigure l'âme; au contraire l'abattement, la douleur, la tristesse s'accompagneront de la chute de la ligne sonore.

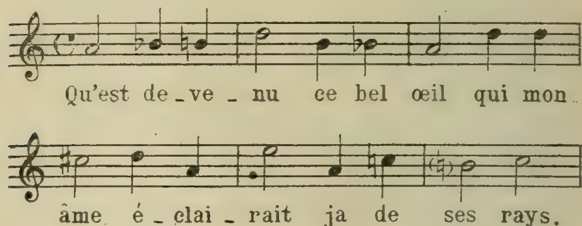
Cette tendance si marquée chez tous les madrigalistes du XVI[e] siècle, Lassus, Janequin, Goudimel, Costeley, se perfectionne et s'amenuise de petits détails d'expression objective. Ainsi, les mots qui traduisent l'action du rire ou le fait d'être joyeux s'appuieront sur des dessins mélismatiques. De même, la grâce s'enveloppera de figurations assouplies, et le tourment amoureux appellera des figures contournées et douloureuses. Le sonnet de Ronsard : « Quand j'apperçoy » suggérera le passage suivant de Goudimel[1] :



On s'essaye évidemment ici à la psychologie musicale, et ces essais mettent à contribution tous les éléments de la musique. La traduction

1. On retrouvera ces figurations de la douleur dans l'Air de cour.

des sentiments vient se renforcer et se préciser par des altérations d'ordre modal ou tonal. Alors, les mots qui expriment la douleur, la dureté, l'aigreur, déclenchent des dissonances ou d'âpres successions harmoniques. Le chromatisme entre naturellement en jeu pour traduire les plaintes, l'affliction. Claude Lejeune veut-il peindre la désolation de l'amant qui pleure sa maîtresse, il écrit :

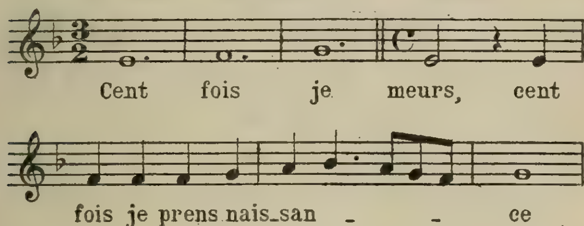


De même, Costeley souligne d'une altération les expressions « meure », « mortelle », « après la mort ».

Mais cette esthétique ne se limite pas à ces menues notations; elle s'attaque encore à la transcription musicale des sentiments généraux. Elle vise plus haut qu'à mettre le mot en musique ; elle tend à dégager l'atmosphère sentimentale qui résulte d'une poésie donnée. Sur ce terrain, les musiciens de la Renaissance ont créé de pures merveilles. Qu'il nous suffise de rappeler l'harmonieuse période finale du sonnet

de Ronsard « Nature ornant » transcrit par Janequin, ou encore l'envol des vocalises qui s'égaillent et se poursuivent dans le « Qui vouldra voir » du même auteur.

On peut citer aussi, avec M. Tiersot, le sonnet : « J'espère et crains », si bien transposé par Certon, avec l'éloquente opposition entre : « Cent fois je meurs » et « Cent fois je prends naissance », opposition lumineusement expressive d'une part, d'une accablante dépression, et d'autre part de l'espoir qui se réveille :



La longue tenue placée sous le « Las » du sonnet de Muret : « Las ! je me plains » est l'origine des « Hélas ! » du récitatif d'opéra. Muret introduit une pause entre ces deux vers : « Que je n'ay plus en mes veines de sang » et : « Aux nerfs de force, en mes os de mouelle ». L'effet produit est puissamment dramatique ; il fait toucher aux dernières limites du découragement.

Enfin, le madrigal détient un autre moyen

d'expression dramatique dans le dialogue. Ainsi que nous l'avons déjà vu précédemment, à l'occasion des drames religieux du moyen âge, le dialogue constitue la base de tout drame. Or, à l'époque de Lassus, on observe nettement, à l'intérieur des œuvres contrapuntiques, la tendance au dialogue, à l'opposition systématique de groupes de voix. C'est, dans la chanson à 8 voix de Lassus « Que dis-tu, que fais-tu ? », la division en deux chœurs de 4 voix chacun. Le premier chœur demande : « Que dis-tu, que fais-tu ? » et le second répond : « Las, passant, je lamente » ; alors, le premier chœur de reprendre : « Eh pourquoi ? » De la sorte, les deux groupes vocaux poursuivent leur dialogue qui se serre à la fin sur les mots « O gentilz oyseletz », où les réponses se pressent, brèves, incisives, chaque chœur ne lançant parfois qu'un seul mot.

Au reste, le style polyphonique se prêtait particulièrement bien à ce choc réciproque des demandes et des réponses, et la *chasse* de Clément Janequin en fournit un exemple typique.

*
* *

Voilà donc acquis quelques-uns des principes essentiels qui permettront au sentiment musi-

cal de s'individualiser, de traduire des impressions personnelles. Mais ce n'est pas tout, car le madrigal à 4 voix subit une évolution encore plus importante, et nous allons assister à la germination de l'air à voix seule au sein des édifices sonores du contrepoint. D'ailleurs, la polyphonie vocale contenait en germe le style harmonique, car les parties étaient contraintes de sacrifier d'autant plus de leur indépendance que leur nombre devenait plus considérable.

Tout d'abord, il ne faudrait pas croire que l'art complexe du XVIe siècle ignorât la mélodie en solo que connaissait le théâtre lyrique du moyen âge. Déjà, dans le style tendre, galant et précieux du temps d'Henri III, il arrive qu'une voix chante seule ; la chanson de Claude Lejeune : « S'ébahit-on si je vous aime » montre la mélodie proposée par le soprano seul avant les entrées successives des autres voix. En vérité, comme l'a dit M. Henri Expert, c'est là « un des plus rarissimes exemples d'une monodie du XVIe siècle dont on connaisse l'auteur ». Mais l'air à voix seule va naître d'une autre façon dans la polyphonie. Il résulte, en effet, de la prépondérance que le *superius* ne tarde pas à s'assurer en raison de la simultanéité du chant et des paroles à toutes les voix, autrement dit,

en raison de l'emploi du contrepoint syllabique. Or ce contrepoint ne s'employait pas seulement dans l'accompagnement d'un thème obligé ; on le faisait alterner avec le contrepoint fleuri, avec le style d'imitations, ce qui engendrait d'intéressants contrastes dont de nombreux exemples peuvent se recueillir dans les pièces polyphoniques du XVIe siècle.

On sait que le motet du XIIIe siècle consistait en une composition à plusieurs voix, dans laquelle des parties mélodiques et indépendantes reposaient sur un chant donné appelé *tenor*, et se développaient conformément aux règles du déchant. Mais, déjà bien avant le XVIe siècle, le rôle du *tenor* s'efface devant celui du *superius*, et au XVIe, l'évolution de ce dernier s'affirme avec force. En premier lieu, il chante en imitations avec le *tenor* et redit avec lui presque tout le chant donné ; tel est le cas, par exemple, de la chanson de Claudin de Sermisy « C'est une dure départie ». En second lieu, le superius s'attache au ténor par consonances régulières et en épousant le même rythme, de sorte qu'il devient difficile de décider qui du *tenor* ou du *superius*, expose le chant donné. Voici un exemple de ce parallélisme des deux voix que nous empruntons à Sermisy :

Supérius. Au jo_ly boys_ en

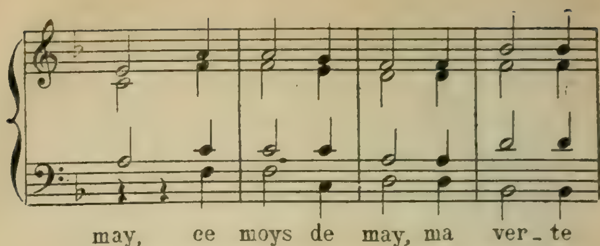
Ténor. Au jo_ly boys_ en

l'om_bre d'ung sou_cy

l'om_bre d'ung sou - - - cy,

Certaines pièces de l'École du contrepoint vocal sont écrites entièrement en contrepoint syllabique. « Ce moys de may » de Janequin appartient à ce type, et tout le long de la composition, le style harmonique règne sans partage :

Ce moys de may, ce moys de



On peut en dire autant de la pièce de Sermisy. « En entrant en ung jardin ». Souvent, chez ce musicien, les chansons polyphoniques débutent par une exposition homophone, comme si on voulait imposer fortement la mélodie avant d'introduire l'auditeur dans le dédale des imitations flexibles et agiles.

Nombre de pièces composées sur des vers de Ronsard préparent et annoncent ce qu'on a appelé le « style d'air ». Ainsi, l'ode de Goudimel « Errant par les champs de la grâce », dégage bien nettement le chant du *superius* auquel les autres parties tiennent seulement lieu de support harmonique, et le sonnet de Certon : « J'espère et crains » s'écrit note contre note. De telle sorte que les notes émises par le *superius*, se trouvant posées chacune sur un « pilier harmonique » formé par celles que chantent les autres voix, dominent tout l'ensemble par leur acuité. On a donc pu justement dire qu'au temps de Lassus, les œuvres

profanes sont constituées par des accords vocaux, et que, quand même la mélodie n'offre pas de dessin bien net, la partie supérieure « donne l'impression du chant ».

D'ailleurs, au XVIe siècle, la plupart des théoriciens attachent une importance extrême au *superius* et à la *basse*. A la *basse*, d'abord, que Zarlino déclare être le fondement de l'harmonie et à laquelle Glarean attribue la même fonction ; au *soprano* ensuite, qui se voit décerner la prééminence vocale, et dont Sethus Calvitius vante la grâce.

Le « style d'air », c'est-à-dire le style de la monodie accompagnée se trouve donc en puissance dans notre littérature polyphonique. Des tendances identiques s'observent en Italie où le madrigal ne tarde pas à évoluer vers la simplification du contrepoint au bénéfice du *soprano* et de la *basse*. Déjà, aux environs de 1510, *Villanelle* et *Frottole* laissaient si nettement prédominer le *soprano* qu'on se contentait d'adjoindre à cette seule voix un accompagnement de luth.

Le mouvement qui entraîne la musique vers l'air à voix seule n'est pas, du reste, le fait des seuls musiciens. On peut même affirmer que, jaloux de leur art et de leur monopole, les musiciens résistaient à cette évolution. Ils en

tenaient fermement pour l'instrument parfait, à leurs yeux, qu'était le chœur à quatre parties.

Mais les arts sont solidaires les uns des autres, quoi qu'en pensent les spécialistes de chacun d'eux, et il appartint aux lettrés, aux poètes, d'influencer fortement l'orientation expressive de la musique vers l'air à voix seule.

On a observé qu'à la Renaissance, les poètes aiment plus la musique que les musiciens n'aiment la poésie. Sous l'action des progrès de la culture, musique et poésie, étroitement associées à l'origine, et séparées par la suite, allaient de nouveau se prêter un mutuel appui.

Les musiciens ne pouvaient résister au souffle ardent de leur temps, à la pression qui entraînait les esprits vers l'antiquité, vers la traduction précise du sentiment personnel, et ils devaient tout naturellement chercher à concilier l'instrument polyphonique avec l'idéal dramatique. En Italie, l'évolution se dessine en toute lumière, Striggio et Vecchi sont des musiciens dramatiques. Vecchi proclame que « la musique est poésie au même titre que la poésie même ». Ses madrigaux affectent l'échelle de leurs voix aux personnages selon le sexe de ces personnages, et, de la sorte, individualisent les voix ; dans le cas de deux personnages, celles-ci se partagent en deux groupes. On adapte

donc le système du chœur à quatre parties à la traduction du sentiment personnel. L'humanisme va contribuer à l'évolution du madrigal.

*
* *

Le mouvement humaniste résultait, ainsi que l'a montré M. P.-M. Masson, de ce que les hommes de la Renaissance, vivant au sein des souvenirs de l'antiquité gréco-latine, et connaissant le culte que cette antiquité avait voué à la musique, se trouvaient tentés de restaurer l'art d'Orphée et d'Amphion. L'humanisme naquit d'abord chez les poètes qui perçurent clairement que poésie et musique ne devaient point se dissocier, mais bien se rassembler en un faisceau solide et constituer un art unique. Lorsqu'on parlait du chant du poète et de sa lyre, on n'émettait pas une simple métaphore ; on exprimait une réalité. Ronsard ne disait-il pas que, sans la musique, la poésie est presque sans grâce, comme la musique, sans la mélodie des vers, est inanimée et sans vie ? Nous voyons tous les poètes de la Pléiade affirmer leur goût pour la musique et en célébrer à l'envi les charmes. Mais ils ne se contentent pas de ce rôle d'admirateurs fervents ; enthousiastes de la pensée antique, ils travaillent à l'imiter

dans le domaine de la poésie et de la musique, et à sceller l'union des deux arts. A cet effet, ils préconisent des mélodies qui se mouleront exactement sur la structure métrique des vers.

Ce mouvement se développe par toute l'Europe. Dès le XV[e] siècle, on rencontre en Italie des prédécesseurs de Jean Antoine de Baïf en la personne de Léon Battista Alberti et de Léonardo Dati dont la *Scena dell' Amicizia* fut récitée à Florence en 1441. Plus tard, en 1539, Tolomei, qui avait fondé une académie de poésie et de musique, donnait des vers inspirés de l'antique. A la fin du XV[e] siècle, Michel de Boteauville publie l'*Art de métrifier français* qui essaie de déterminer la quantité prosodique des syllabes françaises. Du Belloy et Jodelle, en 1549 et en 1553, songent à composer des vers métriques, et, en 1555, Nicolas Denisot écrit des « hendecasyllabes phaleuces ». Enfin, Jacques de la Taille rédigeait un traité pédagogique sous le titre de *Manière de faire des vers en français comme en grec et en latin*, traité qui ne parut qu'en 1573, plus de dix ans après sa mort.

D'après M. Masson, il est peu probable que Baïf ait été influencé par l'ouvrage de la Taille ; par contre, il dut connaître les essais de vers

mesurés tentés en Italie où il voyagea vers 1562. Après un essai de traduction du Psautier en vers mesurés, qui n'intéressa que les cénacles littéraires, Baïf, vers la fin de 1567, conçut le projet d'une Académie qui réunirait la poésie et la musique. Composée de musiciens et d'auditeurs, cette Académie se destinait spécialement à l'étude et au développement de l'art lyrique établi sur des vers mesurés.

Ces « vers mesurés à l'antique » étaient des vers français, mais non nécessairement rimés ; ils reproduisaient les combinaisons métriques des anciens, en se fondant sur la quantité prosodique des syllabes.

De caractère nettement musical, l'Académie, au dire de Baïf, se proposait une œuvre de synthèse artistique :

« Jadis Musiciens et Poètes et Sages
Furent mesmes auteurs ; mais la suite des ages
Par le temps qui tout change, a séparé les troys »

et le poète de souhaiter : « les troys réunir sous la faveur des Roys ». Baïf va même plus loin, et, fait intéressant à noter pour l'histoire de l'opéra, il voulait rassembler en un tout la poésie, la musique et la danse.

Les lettres patentes de l'Académie de Baïf remontent à novembre 1570; on peut donc dire

que la tentative de Baïf et de ses associés précède de près de vingt ans celle que fera le cénacle des Bardi vers 1590. La France se trouve ainsi la première à « réaliser complètement l'idéal humaniste du lyrisme », car les essais pratiqués en Allemagne ne dépassaient pas le cadre pédagogique.

Charles IX fit ouvrir l'Académie dans la maison même de son fondateur, au mois de février 1571. Elle groupait un cénacle de musiciens des plus distingués dont Joachim Thibaut dit Cornille ou de Courville, joueur de lyre du roi, du Faur, et Claude Lejeune, compositeur de la musique du roi qui fut, par excellence, le musicien de Baïf. Ajoutons qu'en 1570, Guillaume Costeley s'était proposé à Baïf comme collaborateur. Après la disparition de l'Académie, Jacques Mauduit, qui n'avait pas pris part à ses séances, en continua chez lui les travaux et Eustache du Caurroy, d'abord un peu hésitant, et même hostile à la nouvelle esthétique, embrassa par la suite la réforme de Baïf.

En quoi consistait l'esthétique de la musique mesurée à l'antique, ainsi qu'on appelait la musique destinée aux vers mesurés écrits expressément pour des fins musicales ?

Rien n'est changé en principe à l'instrument polyphonique. C'est toujours le chœur à 4 voix

qui se charge de seconder la nouvelle poésie. L'effort des musiciens porte seulement sur le rythme, et les mètres de l'antiquité s'introduisent au sein de la polyphonie.

Ce rythme suppose une manière de prosodie musicale qui se calque sur la prosodie des syllabes. Chaque syllabe longue se traduit par la minime 𝅗𝅥 et chaque syllabe brève, par la semi-minime 𝅘𝅥. Parfois, la syllabe longue s'exprime par la semi-brève 𝅝, et la syllabe brève par la minime 𝅗𝅥, ou bien, longue et brève formant trochée -⏑ correspondent à 𝅝 𝅗𝅥 (3), ou bien encore, la longue se traduit par la semi-minime 𝅘𝅥 et la brève par la *fusa* ou croche 𝅘𝅥𝅮. Tel est le clavier général des valeurs rythmiques adaptées à la prosodie des syllabes.

Qu'en résulte-t-il ? Evidemment, si le musicien est contraint à n'employer que des blanches et des noires, il est, par cela même, privé de toute invention rythmique. Mais il tourne la difficulté en remplaçant, pour employer l'heureuse expression de M. Masson, les blanches et les noires par leur monnaie. Grâce à cet artifice, le musicien reprend sa liberté et les combinaisons les plus variées lui sont permises. Mais d'autres difficultés surgissent à propos de la métrique. La mesure étant, presque sans exception, binaire, 𝄴 ou 𝄵 à 2 battues, comment les mètres anciens vont-ils

s'y loger ? Nulle difficulté pour les vers dactyliques, anapestiques ou ioniques ; l'embarras commence avec les mètres iambiques, puisque les métriciens tiennent par-dessus tout à conserver aux syllabes leur exacte valeur prosodique, et que les musiciens seraient tentés de la modifier. On a recours alors aux syncopes qui deviennent d'usage presque constant dans la musique mesurée à l'antique.

L'application de la polyphonie à cette musique nécessite la reproduction du rythme quantitatif des vers dans toutes les parties, de sorte que la pièce se trouve soumise à un rythme d'ensemble que ne connaissait pas la polyphonie vocale. D'où une allure puissante dont Mersenne reconnaît les mérites, en écrivant que les vers mesurés donnent « une particulière vertu et énergie à la mélodie ». Rien ne correspondait mieux à l'individualisme expressif de la Renaissance que ce rythme dominateur qui s'impose à toutes les voix, et par là, fait intéressant à noter, la musique des lettrés se rapprochait de celle du peuple, de celle des « rudes » pour parler comme Loys Bourgeois dans la préface du *Psautier* de 1547. Les pièces polyphoniques prennent ainsi un caractère harmonique, conséquence directe de l'unité de rythme. Ainsi se prépare l'avènement de la monodie accompagnée

puisque le *superius* brille de tout son éclat au faîte de l'édifice vocal.

Ce style offre un autre avantage qui s'accorde également avec les idées que propagent les poètes de la Pléiade et l'Académie de Baïf. Il permet de percevoir nettement les paroles qui « ne sont plus disloquées ni dénaturées par les imitations du contrepoint » ; il seconde le but que poursuivent Baïf et Courville « de représenter la parole en chant accomply de son harmonie et mélodie qui consistent au choix, règle des voix, sons et accords bien accommodez pour faire l'effet, selon que le sens de la lettre le requiert ». Les paroles « qui, déclare Mersenne, doivent être l'âme de la musique », s'entendent ainsi clairement. C'est là une condition essentielle de l'existence du drame lyrique. Enfin, l'opposition entre longues et brèves contribue à façonner la déclamation musicale, base du style d'opéra. Dorénavant, l'instrument de l'expression pathétique est créé ; il est doué de clarté et de force rythmique, et il va aboutir à l'*Air de cour*.

Toutes les pièces que Claude Lejeune, Jacques Mauduit, etc., écrivent sur des vers mesurés, laissent ressortir le *superius* et prédominer sa mélodie. Nous citerons « A la Fonteine » et « Voicy le verd et beau May », où le *soprano* se

pare de souples figurations, le mélancolique et tendre « Vous me tuez si doucement » :

Vous me tu_ez __ si dou_ce_ment, A_vec_

que tour _ mans tant_ bé_nins

Dans le « O Seigneur j'espars » de Claude Lejeune, qui met en musique une poésie d'Agrippa d'Aubigné, non seulement, la 1re partie de la pièce n'utilise que 2 voix, la haute contre laissant le *superius* bien en dehors, mais dans les autres parties qui mettent en œuvre 3 et 4 voix, le rôle de la voix supérieure reste prépondérant et orné. On rencontre, de même, un chant à 2 voix dans « Revecy venir du printems », et ces divers essais constituent les prototypes des futurs dialogues et duos.

Mersenne n'a pas manqué d'exposer les raisons

qui plaidaient en faveur de la monodie. Il explique que les auditeurs se montrent plus attentifs aux simples récits qu'aux concerts parce qu'ils distinguent mieux la *lettre* des premiers.

Ainsi, sous l'action de l'humanisme et des vers mesurés à l'antique, le chœur à 4 parties prend l'aspect d'une monodie accompagnée, et, si la forme à 4 parties subsiste, l'esprit polyphonique n'y est plus.

* * *

Un autre facteur entre en jeu pour déterminer la transformation des pièces à plusieurs voix. C'est la transcription de ces pièces pour le luth si aimé de Ronsard. Ici encore, le rôle des lettrés et des musiciens va seconder les tendances populaires. Au XVIe siècle, nous dit M. Tiersot, les ménétriers bretons chantaient des vers de Ronsard, et nombre de ces vers se rencontrent dans divers recueils de chansons. Parmi ces recueils, celui de Jehan Chardavoine (1576) présente l'intérêt le plus vif, car il contient 5 chansons de Ronsard avec leurs « chants communs », et il fait voir de quelle façon on détachait le *superius* de l'ensemble polyphonique, « afin que chacun les puisse chanter en quelque lieu qu'il se trouve, tant de voix que sur les instruments ».

Alors que dans l'ode de Costeley « Mignonne, allons voir si la rose », le chant se poursuit et se développe d'un bout à l'autre de la pièce, l'adaptation populaire le fait se répéter à chaque couplet.

La pratique du luth vient confirmer l'action populaire. Au XVI[e] siècle, ce qu'on appelait le chant au luth, ne cessa jamais d'être pratiqué. Lassus, lui-même, à Munich, dans la *Cortegiana innamorata*, chantait une *canzone* en s'accompagnant sur le luth, et la seconde partie de l'*Hortus musarum*, mise en lumière par H. Quittard, contient plus de 25 pièces exécutées par une seule voix soutenue par le luth. Ce sont des pièces de Créquillon, de Cauleray, de Clemens non Papa, de Rogier, de Chastelain, de Josquin des Prez, etc. Les arrangements pour le luth présentent la disposition suivante : une partie de chant — le *superius* — est jointe à un accompagnement confié au luth. Donc, il y a disjonction d'une des voix de l'ensemble polyphonique, et cette voix est le *superius*. De plus, l'accompagnement instrumental transcrit assez fidèlement la polyphonie des autres voix, mais cette transcription, qui doit se plier aux ressources du luth, ne s'effectue pas avec une rigueur absolue. Les transcripteurs opèrent un triage dans les parties, en se laissant guider par leur sentiment

harmonique, par le sens de l'*accord* qu'ils possèdent déjà. Ils sacrifieront une partie qui ne sera pas essentielle à l'harmonie, mais ils conserveront soigneusement toute note douée de signification harmonique. Ainsi transcrite, une œuvre polyphonique prend un caractère franchement mélodique, avec son *superius* détenant le monopole du chant, tandis que les autres voix sont reléguées au sein de l'accompagnement instrumental. Dès 1548, Thomas Sibilet reconnaissait les mérites de l'*Ode* chantée en s'accompagnant du luth. Lorsqu'en 1554, Guillaume Morlaye arrange pour le luth, le 1er livre des psaumes de Certon, il a bien soin de « réserver » la partie de dessus, afin qu'on puisse la chanter en jouant. On arrive ainsi progressivement à une nouvelle espèce de chanson, à l'*Air de cour* qui ne va pas tarder à supplanter non seulement le madrigal, mais encore les arrangements de celui-ci pour le luth. D'ailleurs, comme l'a remarqué H. Quillard, le chant à voix seule, accompagné du luth, ne diffère pas essentiellement du chant à plusieurs parties dont il conserve les éléments principaux, et nous allons voir les auteurs des airs de cour, se pliant aux circonstances et aux moyens d'exécution dont ils disposaient, publier simultanément des airs à voix seule avec luth et des airs à plusieurs par-

ties. Le nom d'*Air de cour* exprime déjà un effort pour créer une forme mélodique plus artistique que la *Voix de ville*. En 1571, Adrien Le Roy fait paraître un *Livre d'airs de cour miz sur le luth*, dans lequel il transporte sur le luth l'accompagnement de ces airs, en modifiant quelque peu celui de la deuxième strophe. Ce recueil témoigne de tendances à réaliser un style récitatif, et contient des pièces écrites sur des poésies de Ronsard, Baïf, Desportes, Sillac, Pasquier. On ne saurait, non plus, mettre en doute l'influence de la musique populaire, de la *voix de ville*, sur le développement de l'air de cour, de sorte que la monodie accompagnée résulte du double courant humaniste et populaire. Rappelons la définition que Mersenne donne du *Vaudeville :* « La chanson que l'on appelle *Vaudeville* est le plus simple de tous les airs et s'applique à toute sorte de poésie que l'on chante note contre note, sans mesure réglée, et seulement selon les longues et les brèves qui se trouvent dans les vers, ce que l'on appelle mesure d'air. »

Au début du XVII[e] siècle, surgissent, en foule, les airs mis en tablature, airs à voix seule accompagnée du luth, mais, de même que les madrigaux qui paraissent en Italie à cette époque, et qui sont composés en vue de l'exécution monodique aussi bien que de l'exécution polypho-

nique, ces airs se publient sous la forme d'airs à voix seule et sous celle d'airs à plusieurs parties. Ainsi, Gabriel Bataille donne (1608-1614) des *Airs de différents auteurs mis en tablature de luth*, Jean Boyer et Antoine Boësset mettent au jour, en 1621, des airs avec luth, tandis que le même Boësset, à partir de 1617, et Pierre Guédron, avant 1618, publient des *Airs de cour à 4 ou 5 parties*. Dans les recueils intitulés *Mélanges*, *Mélanges* de du Caurroy (1610), de Jacques Le Fèvre (1613), les pièces écrites en style figuré persistent. On sent que les auteurs se plient aux habitudes du temps, à la possibilité d'exécutions incomplètes qui devaient modifier leur style et que les poètes encourageaient parce qu'elles étaient favorables « à l'intelligence de leurs œuvres ». L'air de cour avec accompagnement de luth n'est donc qu'une réduction, qu'un abrégé, en quelque sorte, du madrigal polyphonique.

III

Le Ballet de cour. — Sa poétique et ses musiciens. — Beaujoyeulx, Guédron, Boësset, Auget, Moulinié, Chancy, Cambefort. — Éléments musicaux et chorégraphiques du Ballet de cour.

Le mouvement humaniste et l'Académie de Baïf, en contribuant à établir l'esthétique musicale de la Renaissance, ont exercé une vigoureuse action sur les divertissements de cour auxquels l'*Air à voix seule* et sa forme de *Récit* allaient apporter de remarquables et précieux instruments d'expression dramatique. Dans ses *Antiquités de la ville de Paris*, Sauval note l'influence de la réforme ; il déclare qu'il ne se faisait plus « de Ballets ni de Mascarades que sous la conduite de Baïf et de Mauduit. Aussi, les Récits et les Chœurs étoient ce qui s'y trouvoit toujours de plus divertissant, tant ils savoient bien accorder la mesure de leurs vers et de leur musique avec les pas et les mouvemens des danseurs, ce qui ravissoit à cause de la nouveauté ». On voit que, dans ce passage, Sauval vise les deux formes sous lesquelles la musique vocale était

présentée au commencement du XVIIe siècle, l'air à voix seule et le chœur à 4 voix. Ajoutons qu'on s'est demandé si Baïf ne s'était pas inspiré des idées de certains chorégraphes italiens qui, comme Fabritio Caroso, s'efforçaient de traduire chorégraphiquement les mètres antiques. Dans la deuxième moitié du XVIe siècle, de nombreux danseurs et chorégraphes ultramontains importaient en France des danses figurées telles que le *Brando* et le *Balletto*, danses souples, à évolutions variables, et répudiant toute forme fixe.

Toutes ces circonstances créaient une atmosphère propice au développement des divertissements et ballets. Brantôme nous décrit le ballet que Catherine de Médicis offrait le 19 août 1573 aux ambassadeurs polonais, à la suite d'un festin, et conformément à l'usage que nous avons indiqué plus haut, en traitant des entremets et intermèdes. Seize dames, représentant les seize provinces de France, arrivaient sur un rocher au son d'une musique mélodieuse ; puis elles se mettaient à danser, pendant que 30 violons sonnaient « un air de guerre fort plaisant ».

L'année précédente, lors des noces du roi de Navarre (20 août 1572), un vaste spectacle, mettant en œuvre le Paradis, l'Enfer, la barque de Caron, faisait apparaître Mercure et l'Amour qui chantaient un discours, autrement dit un récit

à voix seule, et de la sorte, la nouvelle esthétique pénétrait dans les divertissements. Cette pénétration va encore s'accuser davantage avec la *Circé* de 1581.

Circé ne se distingue pas des divertissements précédents au point de vue du matériel et du dispositif général qu'elle utilise, car elle se borne à combiner des éléments déjà anciens. Elle s'en distingue, au contraire, par une tenue théâtrale et dramatique que ces divertissements ne connaissaient pas, et l'élément pastoral s'y introduit sous l'influence italienne.

C'est qu'en effet, le théâtre pastoral, le *Dramma pastorale* incarnait, chez nos voisins, et cela depuis le XVe siècle, à la fois le retour à l'antiquité et les velléités de l'esprit italien. Déjà, le 1er acte de l'*Orfeo* du Politien s'intitule « pastorale » et le *Sacrifizio* de Beccari, représenté à Florence en 1554, marque, écrit M. Romain Rolland, l'avènement définitif du drame pastoral. Les théoriciens, comme Ingegneri, voyaient en lui la seule ancre de salut que conservât l'art dramatique en Italie, et l'*Aminta* du Tasse, jouée en juillet 1570, par les *Comici gelosi*, apporte un type remarquable de ce genre de composition. Selon M. Prunières, il est possible que Beaujoyeulx ait eu connaissance de l'*Aminta* lorsqu'il entreprit sa *Circé*.

Beaujoyeulx s'appelait, en réalité, Baldassarino da Belgiojoso. Venu en France vers 1555, avec la bande de violons du maréchal de Brissac, il entra au service du roi.

Un curieux *Avant-propos* précède le *Ballet comique de Circé*, composé pour les fêtes du mariage du duc de Joyeuse avec Mlle de Vaudémont, sœur de la reine. En raison de l'importance de l'ouvrage qui ne parut qu'un mois après le mariage (15 octobre 1581), Beaujoyeulx conçut seulement le plan et le dispositif du ballet, et la reine lui adjoignit comme collaborateurs La Chesnaye pour les vers[1], et Beaulieu, ami de Courville, « l'Arion de la France », selon Fabrice Cajetan, pour la musique.

En rédigeant son *Avant-propos*, Beaujoyeulx n'oublie point de souligner le caractère original et l'ingéniosité de sa pièce. Au ballet qui ne consiste qu'en « meslanges géométriques de plusieurs personnes » occupées à danser au son des instruments, il a joint la comédie, et il fait du tout un ensemble homogène. Il insiste sur le lien étroit qu'il a serré entre la poésie et la musique, à l'imitation de l'antiquité laquelle « ne récitait point ses vers sans musique ». Sa déclaration est une profession de foi purement

1. A deux reprises différentes, d'Aubigné affirme avoir dressé le plan de *Circé*.

humaniste ; Beaujoyeulx veut restaurer le lyrisme grec : « J'ay animé et fait parler le Ballet, écrit-il, et chanter et résonner la Comédie. » Nous noterons que le *Ballet de Circé* termina le festin que la reine donnait au Louvre, et se rattache ainsi à la tradition des entremets.

Le *Ballet-comique*, entendez par là un ballet associé à une comédie, comportait 3 parties dont la diversité justifie le travail collectif auquel s'étaient livrés les collaborateurs de Beaujoyeulx. Il incorpore, en effet, des poésies récitées, de la musique vocale et instrumentale, et comporte des décors dont le peintre Patin avait assumé la réalisation.

Examinons d'abord la disposition du décor. Sur une estrade sont assis Henri III et la reine ; ils font face à la salle dans laquelle va se dérouler le spectacle. A droite, se trouvent le *Bocage de Pan* et une grotte entourée d'arbres illuminés ; à gauche, est placée la fameuse *Voûte dorée* formée de gros nuages peints, et dans laquelle sont groupés les chanteurs qui répondaient en écho aux récits des acteurs. Au fond de la salle, le jardin de Circé ouvre le triptyque de ses charmilles derrière lesquelles s'aperçoit le palais de la magicienne. Tel se présentait le décor fixe ; des machines, fontaine, nuée, grosse motte de terre portant

des arbres, char de Minerve, constituaient le décor mobile.

Quant à la pièce, elle admet une action suivie, et non pas de simples épisodes juxtaposés. Cette action est dirigée systématiquement contre les enchantements de Circé.

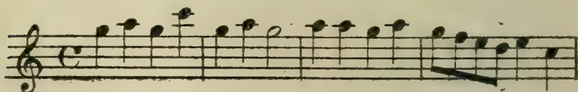
Le *Ballet-comique* débute par une *Ouverture* qui ne nous a pas été conservée; un orchestre caché derrière le palais de Circé exécutait « une note de hautsboys, cornets, sacquebouttes, et autres doux instrumens de musique ».

A l'ouverture succédait une sorte de *Prologue*, sous les espèces d'une harangue débitée par un gentilhomme que la magicienne retenait prisonnier et qui vient de s'évader. Il demande l'aide du roi pour se défendre contre Circé. Celle-ci apparaît alors en exhalant sa colère et se lamente d'avoir perdu son prisonnier. Ici se place un 1er intermède : trois Sirènes et un Triton font leur entrée et chantent un chœur à 4 parties : « Océan père chenu », auquel répond le chœur de la *Voûte dorée* sous la forme d'un *Écho* à 5 parties : « Allez, filles d'Achelois ».

Puis, survient une énorme machine portant de nombreux personnages, dont 12 Naïades, le dieu Glaucus et la déesse Thétys, celle-ci munie d'un luth. La machine est la *Fontaine de Glaucus* qu'escortent les chantres de la chambre du roi

déguisés en Tritons et jouant de la lyre, du luth, de la harpe, de la flûte, tout en chantant le chœur à 5 parties : « Allons, compagnes fidèles. » Ensuite, Glaucus et Thétys exécutent un *Dialogue* en musique : « Mais que me sert Thétys », avec réponses de la troupe des Tritons qui reprennent les deux derniers vers de chaque couplet. Jusqu'à présent, aucune danse n'a été effectuée. La machine rentre derrière le palais de Circé, et 10 joueurs de violon, vêtus de satin blanc viennent faire danser les 12 naïades de la Fontaine, descendues de leur machine.

Soudain, vers la fin du ballet, retentit le « son de la clochette » auquel Circé sort de son jardin. Ce « son » est une ancienne chanson populaire :



Furieuse, la magicienne touche de sa baguette tous les figurants qui s'immobilisent aussitôt, comme pétrifiés.

A ce moment, le tonnerre retentit dans la nuée suspendue au milieu de la salle; la nuée descend et Mercure, envoyé par Jupiter pour rompre le charme de Circé, en sort. Il chante un *Récit*, le plus intéressant de la pièce : « Je suis de tous

les dieux le commun messager » et répand sur les personnages immobilisés le jus d'une plante magique, la racine de Moly qui leur rend le mouvement et la vie. Le ballet reprend alors de plus belle. Mais Circé ne se tient pas pour battue ; elle revient à la charge et touche Mercure de sa baguette. Nouvelle immobilisation des figurants que la magicienne triomphante emmène prisonniers dans son jardin qui s'illumine. On voit divers animaux défiler devant elle et le *Ballet-comique* se conforme ainsi à la mode régnante, car dans nombre d'entremets et de défilés, des animaux participaient à la figuration [1].

A la grande satisfaction de l'assistance, huit satyres font alors leur entrée et chantent en chœur accompagnés de flûtes, auquel répond la *Voûte dorée.* Puis, c'est un « bois » qui s'avance, la grosse « motte de terre » complantée de chênes aux glands d'or dont nous avons parlé plus haut. Sous les chênes sont assises des Dryades, qui réclament le secours de Pan et se répandent en plaintes contre Circé dont les Naïades sont prisonnières. Pan promet de

1. C'est ainsi qu'en 1549, à Bruxelles, une procession en l'honneur de la Vierge miraculeuse du Sablon, accueille des singes jouant de la cornemuse, un taureau, un loup et un *orgue de chats* dont joue un ours (L. Celler, *Les origines de l'opéra*, p. 177).

les venger et les satyres chantent de nouveau.

Successivement, arrivent les *Quatre Vertus*, dont deux chantent le duo « Dieux de qui les filles nous sommes » et le Char de Minerve traîné par un griffon. La déesse paraît au son des voix de la *Voûte dorée* ; elle est armée d'une lance, coiffée du casque et tient à la main la tête de Méduse. Elle invoque Jupiter et lui demande de montrer sa puissance.

Jupiter surgit enfin d'une nuée, pendant que les quarante musiciens de la *Voûte dorée* célèbrent la sagesse du roi. C'est le chœur majestueux écrit en contrepoint syllabique : « O bienheureux le ciel. » Jupiter chante un air aux grands accents lyriques : « En ta faveur, je viens ici des cieux » qui comprend 4 strophes. Arrivé à terre, il se dirige vers le *Bocage* de Pan qui joyeux, joue un air de flageolet et « fit aussi sonner les orgues sourdes avec une nouvelle musique ». Mais il essuie les reproches de Minerve pour avoir laissé Circé enlever les Naïades et Mercure. Pan sort alors de son Bocage avec huit satyres armés de gros bâtons et se rue vers le jardin de la magicienne que Jupiter frappe de sa foudre. Il la fait, à son tour, prisonnière et l'amène au roi. Tous les captifs enfin délivrés dansent le grand ballet.

Telle est cette pièce curieuse qui avait

entraîné des dépenses énormes et dans laquelle la musique, abondamment représentée par des soli, des duos, des chœurs et des morceaux de danse, se lie intimement à l'action. *Circé* s'inspire du sentiment pastoral le plus marqué. Elle suscita de nombreuses imitations, comme le *Ballet des chevaliers français et béarnais*, représenté à Pau en août 1592 devant Madame, et qui consiste essentiellement en un « débat » entre le Béarnais Genissac et le Français Rohan, débat qui se coupe d'interventions mythologiques[1].

* * *

Circé précisait nettement le caractère dramatique du « Ballet-comique », du ballet joint à une comédie. Mais, comme l'évolution d'un genre ne s'accomplit jamais d'une façon continue, comme elle admet des arrêts et même des régressions, comme d'autre part, les origines du ballet de cour touchent largement à la mascarade, et, par conséquent, ne peuvent récuser l'influence de la bouffonnerie, les éléments réalistes viennent prendre place dans les ballets à côté des éléments pastoraux. Ainsi sont soulignées les hérédités multiples de ces spectacles.

1. Lacroix. *Ballets et mascarades de cour de Henri III à Louis XIV*, t. I, pp. 97, 107.

Dans les dernières années du XVIe et au début du XVIIe siècle, la plupart des ballets de cour accusent le mélange d'épisodes mythologiques ou romanesques, et d'incidents bouffons ou réalistes. Le *Ballet des Barbiers*, dansé à Monceaux après la maladie de Henri IV, n'a plus rien de la tenue dramatique de *Circé*. De même, la *Mascarade des Echecs*, de 1607, qui, certainement, manifeste beaucoup d'ingéniosité, ne rappelle en aucune façon le faste décoratif et le caractère scénique de l'œuvre de Beaujoyeulx. Cette mascarade se déroule sur un grand échiquier de toile étendu par terre et dont les cases sont blanches et rouges. Des danseurs vêtus en pions blancs et rouges font leur entrée au son des violons et viennent se placer sur leurs cases respectives. Deux corps de musique, l'un pour les blancs, l'autre pour les rouges, secondent alors les péripéties d'une partie d'échecs. A la fin, toutes les pièces dansent le grand ballet.

Nous voyons ainsi se différencier deux catégories de ballets de cour dont chacune se recommande d'une origine distincte. A côté des ballets-comiques, on rencontre les ballets issus de la mascarade ou « ballets à entrées ».

Victor Cousin a dit justement que dans ces divertissements « on figurait les grandes scènes de la nature ou de la société civile » et sa défi-

nition embrasse bien la multiplicité des types qui apparaissent alors.

La diversité de ces types est d'ailleurs favorable au développement de la musique, car elle nécessite des moyens d'expression très variés, passant de l'allure noble et pathétique au grotesque et à l'art descriptif. Elle provoque la mise en œuvre de thèmes imitatifs, pittoresques, voire exotiques, comme dans les ballets des *Nègres* (1601), des *Sorciers* (1601), des *Garçons de Taverne* (1603), des *Princes Espagnols* (1603), des *Janissaires* (1604), des *Bohémiens* (1606), des *Oiseaux* (1606), des *Folles* (1606), des *Paysans et des Grenouilles* (1607).

Mais, à côté de ces bouffonneries, le ton s'élève et les ballets royaux, surtout, adoptent des sujets nobles, mythologiques ou allégoriques, qui prêtent à la magnificence et qui suivent les errements du Ballet-comique, tandis que ceux qui sont exécutés chez les particuliers acceptent plus volontiers un tour réaliste et moins dramatique.

C'est que la poétique du ballet de cour est loin d'être rigoureuse. Formulée dans le cours du XVIIe siècle par des théoriciens qui ne pouvaient connaître directement que le déclin du genre, elle adopte une variété extrême de moyens et de styles, associe les contraires, la noblesse et la vulgarité, le sérieux et le comique, le réalisme

et l'allégorie. Cependant, la plupart de ces théoriciens, Saint-Hubert (1641), de Pure (1658), Marolles, attribuent au ballet le caractère d'une « comédie muette ». Pour Saint-Hubert, « il faut que les habits et les actions fassent recognoistre ce que l'on y représente ». De Pure écrit : « C'est une représentation muette où les gestes et les mouvements signifient ce qu'on pourroit exprimer par des paroles. » D'après Marolles, « le Ballet, à bien prendre, n'est autre chose qu'une comédie muette où toutes les actions se représentent par la danse et par les habits, sans parler, excepté dans les Récits qui se chantent... et ne paroissent d'ordinaire qu'un commencement des actes et devant le grand ballet ».

Donc, d'une façon générale, le ballet est tenu pour une comédie. Comme les fêtes données à l'occasion des entrées de souverains, il doit comporter un sujet central, une action à laquelle se rattachent ses diverses péripéties. Saint-Hubert insiste longuement sur le sujet du ballet dont la composition relève d'une scolastique curieuse et assez pédante qui rattache la poétique de ce divertissement à celle des moralités du moyen âge. En voici le mécanisme d'après le P. Ménestrier. Les parties du sujet déterminent les subdivisions ou actes du ballet. Si le sujet consiste en une proposition comme : « Tout obéit

à l'argent », il y aura 3 parties : *l'argent*, *obéir* et *toutes choses*. Chaque partie sera considérée comme un tout, et traitée en allant du général au particulier. Ainsi, l'idée générale *d'argent* entraînera l'apparition dans le ballet, des diverses représentations de cette idée, pistoles, écus, deniers ; elle entraînera encore des idées annexes telles que les images des princes qui figurent sur les monnaies, etc. Le terme *obéir* suscitera les soumissions, les servitudes, les adorations, les dépendances, toutes idées dérivées de ce terme général. La 3e partie : *toutes choses* ne comprendra fort heureusement que des faits où la tyrannie de l'argent se manifeste de la façon la plus frappante.

Le plan d'un ballet s'établit donc plutôt par un travail de patience et de logique que par un effort d'imagination. On édifie de la sorte des constructions déductives et dichotomiques telles que les ballets cités par Marolles, et dans lesquels on fait danser des entités métaphysiques, des armoiries et des hiéroglyphes.

La plupart des ballets qui ne rentrent pas dans les types dits *fabuleux* et *historiques,* obéissent à cette scolastique minutieuse. Ces « ballets à entrées » comportent bien une action, mais une action abstraite sans aucun rapport avec l'action suivie et humaine qui soutient les ballets-

comiques, et ils accueillent les épisodes les plus bigarrés, les plus imprévus. La Mythologie et l'Allégorie y coudoient un réalisme parfois extrêmement trivial.

De même, les « grandes scènes de la nature », pour employer l'expression de Victor Cousin, donnent naissance à des ballets météorologiques, tel que celui de *Madame*, dansé à Fontainebleau, le 17 novembre 1613, qui représente les météores par 14 nymphes de Junon. Il y aura aussi le ballet allégorique et moral, très rapproché par sa poétique des anciennes moralités, comme le *Triomphe de la Beauté* (1640) ou le *Dérèglement des Passions* (1648).

Mais le ballet qui nous intéresse le plus ici est le ballet dit *historique* ou *fabuleux*, spectacle basé sur une action dramatique, parce que ce genre de divertissement compte parmi les ancêtres de l'opéra. Nous avons vu le mythe de Circé utilisé dès le XVIe siècle ; celui d'Andromède est exploité dans un ballet de 1606 pour lequel Bataille écrivit de la musique. En 1617, on donne un *Ballet de la Délivrance de Renaud* construit sur la fable d'Armide qui deviendra un grand sujet d'opéra ; en 1619, apparaissent celle de *Tancrède* dont Campra se servira plus tard, et le mythe de *Psyché* que Lully traitera à son tour. De semblables sujets, fabuleux et dra-

matiques, resserrent l'action et ne la dispersent pas en de futiles et spécieuses analogies. Ils constituent des esquisses, des ébauches timides des futurs opéras, et reçoivent, du reste, la préférence des théoriciens.

Tous les ballets, à quelque type qu'ils appartiennent, comprennent des *Entrées*, des *Vers* et des *Récits*. Les *Entrées* sont muettes ; elles comportent des danses et des pantomimes ; elles se relient au sujet par un caractère commun et général, mais elles ne se relient pas forcément entre elles.

Les *Vers*, comme le programme ou livret distribué aux spectateurs, constituent la partie explicative, la glose des divers mouvements et figures qui interviennent dans le ballet. On en a vu plus haut l'origine dans les divertissements de cour.

Les *Récits* sont des morceaux débités ou chantés par des personnages spéciaux, non compris dans le personnel dansant. Eux aussi, apportent à l'auditeur une explication du spectacle. Dès 1605, les musiciens qui travaillent aux ballets, ont complètement éliminé les récits déclamés pour leur substituer des récits chantés[1]. Le ballet-comique de *Circé* contenait

1. H. Prunières. *Le Ballet de cour en France* avant Benserade et Lully, p. 107.

des harangues préliminaires et mêlait la déclamation à la musique. A partir de 1605, les divertissements de cour n'accueillent plus que la musique et la danse ; ils deviennent des spectacles purement chorégraphiques et musicaux. Ainsi, le ballet des *Trois Ages* (1608) voit chacune de ses entrées annoncée et commentée par un chœur de Vincent. De même, le *Ballet de la Reine* de 1609 comporte de beaux récits dramatiques dus à Chevalier, et l'air que la Renommée vient chanter en l'honneur du roi s'orne de larges figurations décoratives que l'on retrouvera plus tard dans le style des prologues d'opéra.

Enfin, le ballet se termine par ce qu'on appelle le *Grand Ballet*, c'est-à-dire par un ensemble de danses d'une magnificence et d'une somptuosité particulières. Le grand ballet constitue, à proprement parler, la dernière entrée du divertissement : il se situe dans une atmosphère de luxe qui lui confère un éclat extraordinaire et qui le distingue des autres entrées du ballet. C'est dans le grand ballet que dansent d'ordinaire le roi, les princes et les personnes de qualité, tous masqués et coiffés d'aigrettes. Il rassemble encore la majeure partie des acteurs du ballet, et dessine, de la sorte, une esquisse du futur finale d'opéra, avec sa pompe et sa majesté un peu massives.

Si le ballet obéit à l'unité d'action, ou du moins de dessein, il n'en est pas moins évident que le lien qui rattache les parties au sujet se relâche à mesure que le système de déductions successives qui préside à la composition conduit à des analogies de plus en plus lointaines. En outre, il n'y a ni unité de lieu, ni unité de temps. Or ces infractions à la règle des trois unités se retrouvent dans l'opéra classique. On voit, par exemple, un acte se passer dans un palais, un autre dans un désert, un troisième dans une forêt ou dans un temple. L'unité de temps ne se plie pas davantage aux règles rigoureuses qui commandent à la tragédie classique, car l'action embrasse souvent des périodes fort longues de la vie des héros. Voilà donc un point par lequel la poétique du ballet se rapproche de celle de l'opéra.

Il en est un autre sur lequel les analogies entre les deux genres se précisent, nous voulons parler des décors et des machines. Les grands ballets qui, seuls, se représentaient sur une scène, comportaient deux sortes de décors : des décors fixes, toiles de fond, figurations de palais, perspectives de jardins, forêts, etc., et des décors mobiles, chars, nuées, etc. A l'origine, le décor était réparti un peu partout, et nous avons rencontré un exemple de cette dis-

position dispersée dans la *Circé* de 1581. Le décor dispersé constitue, en même temps, une mise en scène simultanée ; par suite de l'insuffisance de la machinerie, on est obligé de présenter tous ensemble les décors qui serviront aux diverses péripéties du ballet, et il se passe là quelque chose d'analogue aux décorations distribuées le long des rues, à l'occasion des entrées de souverains. Mais, de simultané qu'il était, le décor ne tarde pas à se transformer en décor successif. Dès les premières années du XVIIe siècle, on sait pratiquer des changements de théâtre en même temps que la décoration se concentre autour d'une scène qui tend à devenir le lieu unique de la représentation. Ainsi, le décor change 3 fois dans le ballet d'*Alcine* (1610), 4 fois dans le *Triomphe de Minerve* (1615), 4 fois dans la *Délivrance de Renaud*.

A côté du décor fixe, le décor mobile joue un rôle considérable ; il marque le triomphe de la machinerie et fournit un des éléments de succès les plus assurés. Apparitions subites, nuées qui s'ouvrent et qui laissent apercevoir des groupes étincelants, chariots de toutes formes portant les héros, les dieux, les déesses, des musiciens, tantôt traînés par des hommes ou des animaux, tantôt se mouvant d'eux-mêmes, ces divers artifices émerveillent les spectateurs. Les animaux

produits en scène étaient parfois réels ; c'est ainsi qu'en 1626, dans le ballet de la *Douairière de Billebahaut*, Marais faisait son entrée monté sur un cheval véritable, mais, le plus souvent, on se contentait d'animaux contrefaits ou « feints ». En 1641, on était parvenu à réaliser de magnifiques décorations à l'instar de l'Italie qui fut notre initiatrice en la matière. Le ballet de la *Prospérité des armes de France* laissait apparaître les Alpes couvertes de neige, à l'exemple des Florentins qui faisaient voir l'Etna couronné de fumée. Les enfers, le ciel ouvert suivaient ces visions grandioses.

L'éclairage contribuait aussi à la féerie, et nos ancêtres exprimaient naïvement la vive et joyeuse impression qu'ils ressentaient en présence des illuminations dues à de modestes flambeaux de cire blanche. A l'occasion du *Triomphe de Minerve* de 1615, on n'avait pas allumé moins de 1.200 flambeaux.

Dans le but d'augmenter l'intensité de l'effet produit par ce luminaire, on affectait aux costumes et aux décorations des étoffes d'or et d'argent qui scintillaient et accrochaient la lumière.

Venons-en maintenant aux « auteurs » des ballets, poètes et musiciens. Ainsi que nous l'avons vu, à propos de *Circé*, le ballet de cour

était une œuvre collective qui exigeait le concours de nombreux artistes et qui mettait à contribution des spécialités très diverses.

Presque tous les poètes travaillent à la composition des ballets, et les noms de Jean Bertaut, La Roque, Sorel, Porchères, qui se faisait appeler l'Intendant des plaisirs nocturnes, l'Estoile, Colletet, Malherbe, Sigongnes, Saint-Amand, Bordier se lisent fréquemment sur les livrets de ces divertissements. Le grand Corneille lui-même écrivit des vers pour le *Château de Bicêtre*. Mais aucun de ces poètes ne cherche à transformer le ballet en un genre littéraire. Ils se contentent de mettre du maniérisme, de l'équivoque ou de l'allégorie dans les vers destinés à être chantés ou récités, de badiner galamment dans ceux qui sont distribués aux dames, selon l'ancien usage, et de commenter avec toutes les ressources de la rhétorique les actions du ballet. Seul Isaac de Benserade a su imprimer son cachet personnel au ballet de cour. Quant aux musiciens, leur rôle est multiple ; la musique des entrées n'est jamais écrite par le compositeur des airs, des récits et des chœurs, de sorte que la composition d'un ballet nécessite au moins deux musiciens, un pour la partie vocale, l'autre pour la partie instrumentale et chorégraphique. Ce der-

nier appartient généralement à la bande des 24 violons du roi, et règle lui-même ou avec l'assistance d'un baladin, les pas et les pantomimes des entrées, mais le rôle des musiciens chargés de la partie vocale l'emporte de beaucoup comme importance sur le sien. Parmi ceux-ci, Pierre Guédron et Antoine Boësset méritent une place à part, à côté de Vincent, Bataille, Auget, Boyer, Moulinié, Cambefort, Chancy qui acquirent une enviable réputation en collaborant à des œuvres qu'il nous faut maintenant examiner sommairement.



La foule des ballets bigarrés, de style hétéroclite, qui remplissent les premières années du XVIIe siècle, est traversée par un courant nettement dramatique, dû à l'influence de remarquables musiciens tels que Pierre Guédron et Antoine Boësset. Le ballet de *Mgr le duc de Vendôme* ou ballet d'*Alcine* dansé en 1610, pour lequel on avait installé dans la grande salle du Louvre, une véritable forêt « fort touffue » au milieu de laquelle se trouvait le palais enchanté de la magicienne, se rapproche un peu, par son affabulation, du Ballet-comique de *Circé.* Mais l'action en est moins condensée et moins homo-

gène ; elle se traverse d'épisodes bouffons comme celui de l'entrée plaisante de Messire Gobbemagne, grand Gonfalonier de l'Ile des singes mandé par Alcine, et qui donne lieu à un spectacle des plus curieux, puisque, travesti en More, Gobbemagne introduit par groupes de 3, les 15 violons « dansants et sonnants » qui doivent accompagner l'entrée des Magots verts. Or le 1er groupe de 3 violons joue la partie de dessus, le 2e la partie de haute-contre, le 3e la taille, etc., de telle sorte que les 5 parties de la symphonie sont jouées successivement jusqu'à ce que les 15 violons fassent entendre tout l'ensemble. C'est si l'on veut, une partition mise en danse et présentée partie par partie.

Accompagnée de nymphes, Alcine, un luth à la main, chante le récit : « Rien ne s'oppose à mes lois » dont les nymphes reprennent le dernier vers de chaque couplet. La magicienne a enchanté 12 jeunes chevaliers qui refusaient de l'aimer et qu'elle fait sortir de la forêt sous « des estranges formes » : 2 grosses tours mouvantes, 2 pots de fleurs, 2 grandes violes portant archet et colophane. Nouveau récit emporté et menaçant d'Alcine : « Noires fureurs. » Elle explique que ses victimes vont être délivrées par le roi de France, et le grand ballet dansé par les 12 chevaliers « désen-

chantés » comprend des figurations réalisées « suivant l'alphabet des anciens Druides » et représentant ainsi *Amour puissant*, *Ambitieux désir*, etc.

Il s'agit donc ici d'un ballet dramatique avec récits chantés. La musique prend, de même, une place prépondérante dans le ballet de *Mgr le Dauphin*, donné aussi en 1610, et qui comporte un prologue de la Victoire dont les couplets alternent avec ceux de la Musique.

Avec les *Argonautes*, ballet dansé au Louvre le 23 janvier 1614, nous retrouvons le mythe de *Circé*. Circé invoque les Démons aériens, qui sont des violons, et leur commande de venir troubler par leurs voix discordantes les Argonautes qu'elle tient enchaînés ; c'est là une manière de prologue que suivent les apparitions d'Amphion et de Médée occupés à vaincre la magicienne. Après un épisode burlesque de pages déguisés en écureuils, les Argonautes délivrés dansent le grand ballet.

L'année suivante, Guédron participe à la composition de deux ballets. Originaire du « pays de Beausse », il s'était fait entendre, en 1583 au Puy de musique d'Évreux, « pour lors estant en la mutation de sa voix, ce nonobstant il chantoit la haute-contre fort bien ». Dès 1590, il comptait parmi les chantres de la

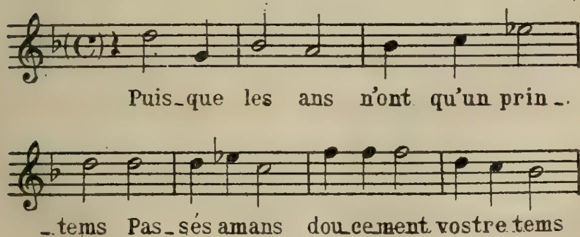
chapelle royale, et en février 1603, il était qualifié de valet de chambre du roi et de maître des enfants de la musique de cette chambre. Il devait aussi remplir les fonctions de maître en la musique de Marie de Médicis, et collabora avec Malherbe. C'est assisté de ce poète et de Durand qu'il composa les airs du *Ballet de Madame* ou *Triomphe de Minerve* (1615), dont le sujet, assez confus, se divisait en 4 parties et s'agrémentait de nombreuses machines.

On y entend une musique de Tritons et une musique de Tritonides représentées par les musiciens de la chambre du roi. Dialogues et récits chantés abondent, et nous citerons, en particulier, un dialogue entre la musique de la chapelle et celle de la chambre. A la fin, d'après ce que rapporte le *Mercure*, toutes les musiques, les voix, les violons et les luths se rassemblaient en un vaste ensemble, ce qui donnait lieu à une sorte de finale d'opéra. Cette même année, avec Le Bailly, Guédron travaillait à la musique du *Ballet du Prince de Condé* (22 février) qui amalgame la fantaisie à l'allégorie.

Mais c'est avec le *Ballet de la Délivrance de Renaud* que nous pourrons mieux apprécier le talent de Guédron. Ce ballet, dansé au Louvre, le 29 janvier 1617, avait été imaginé par Durand ; quant à la musique, elle était l'œuvre d'un groupe

de musiciens, dont Pierre Guédron, alors intendant de la musique du roi, Gabriel Bataille, Antoine Boësset et Mauduit. L'action parfaitement suivie et cohérente exploite la belle fable d'Armide et de Renaud, que Lully devait remettre à la scène soixante-neuf ans plus tard. La musique pénètre et vivifie le drame, le décor se transforme et il y a un chœur avant le lever du rideau. Nous sommes ici en présence d'un excellent type de ballet dramatique, d'une véritable ébauche d'opéra.

Au début, Mauduit dirige un « grand concert de musique » employant 64 voix, 28 violons et 14 luths. Il semble que ce concert soit celui des « Oyseaux qu'Armide laissait à l'entour de Renaud pour l'entretenir en son absence ». On y entend l'air à 5 voix de Guédron : « Puisque les ans n'ont qu'un printemps » :



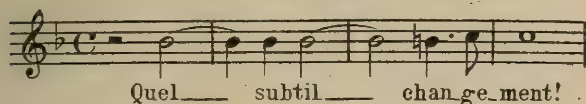
Cette ouverture chorale achevée, le rideau se lève. Et c'est alors une façon de prologue qui

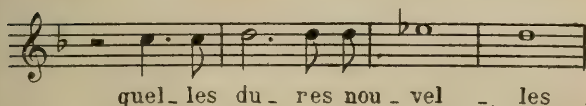
met en scène le roi lui-même. Le décor représente une montagne creusée d'une grotte dans laquelle est couché Renaud ; autour de lui veillent douze seigneurs et le jeune souverain, costumés en Démons ; ils sont commis par Armide pour garder son prisonnier et dansent le ballet des Démons ou des Quatorze.

Puis, ils s'évanouissent et l'action s'engage. En vain, deux chevaliers, dansant sur un air de trompette, cherchent-ils à pénétrer dans la grotte. Le décor change soudain et figure un jardin décoré de fontaines rustiques. Une « Nymphe des fontaines » chante un air de Boësset : « Quelle pointe de jalousie », afin de dissuader les chevaliers de la poursuite de leur dessein et de les empêcher de troubler les amours de Renaud. Mais ceux-ci obligent la nymphe à rentrer dans sa fontaine. Ils sont aussitôt attaqués par des monstres à têtes de chien et de hibou qu'ils repoussent. Alors, ils aperçoivent Renaud couché sur des fleurs aux côtés d'Armide et qui chante l'air de Bataille : « Déités qui libres d'ennuis. » A la vue de l'écu de cristal que lui présentent les chevaliers, Renaud brise ses chaînes et s'enfuit avec eux.

Armide se désespère, et appelle à l'aide ses démons. Ceux-ci, comme par dérision, surgissent sous forme de tortues et d'escargots, et la

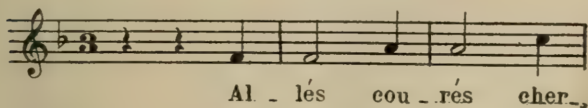
magicienne chante un air de Guédron d'une belle et noble allure dramatique :





L'interjection : « Oh ! Démons » s'accompagne d'expressives figurations ; transformation à vue de ces monstres qui mettent dans cette tragédie si humaine un épisode à la fois fantastique et bouffon. Armide disparaît et le décor change de nouveau.

C'est maintenant un petit bois contenant seize cavaliers antiques coiffés de la salade, et qui figurent les soldats de Godefroid de Bouillon partis à la recherche de Renaud. On entend d'abord un air de Guédron, sorte d'appel ascendant qui s'élève comme une fanfare :





Chanté par une seule voix, cet air est repris ensuite par le chœur à 5 parties sous la direction de Guédron. Le même Guédron met dans la bouche d'un ermite ou mage un dialogue pour annoncer aux soldats que Renaud est délivré. La joie éclate alors en une « grande musique » et chacun d'avouer « que l'Europe n'a jamais rien ouy de si ravissant », car 92 voix et 45 instruments résonnaient ensemble. Nous citerons le bel air de Guédron. « Enfin le ciel a retiré » en 3 strophes, air énergique et vigoureux qui précède le grand ballet.

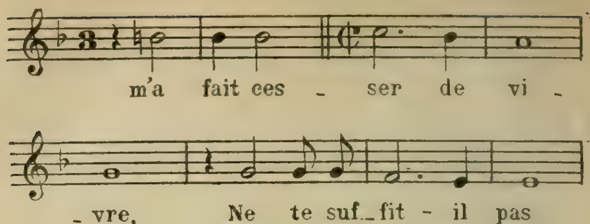
Guédron avait également travaillé au *Grand Ballet du Roy sur l'adventure de Tancrède en la forêt enchantée* qui fut dansé au Louvre le 12 février 1619, et dont le plan était dû à Porchères. Mais la mise en scène et les machines revenaient à l'architecte du roi Francini, et Bordier avait écrit les vers. Comme pour la *Délivrance de Renaud*, Belleville s'était chargé des airs de violon et des danses. Le reste de la musique « docte et artificieuse » sortait de la plume de Guédron.

Tirée du Tasse, la fable de la forêt enchantée baigne en pleine atmosphère romanesque et se resserre autour de 3 épisodes bien marqués, donnant lieu à autant d'actes. C'est d'abord la forêt enchantée qui cache le magicien Ismen chargé par Aladin, roi de Jérusalem, d'entraver

l'action de Godefroid de Bouillon et des chrétiens. « Affreux dans son aspect, la teste en feu », Ismen chante d'une voix effroyable : « Je suis cet enchanteur si fameux par le monde », et se livre à des conjurations successives. Des divinités bocagères, Pan, des satyres jouant du cornet et de la flûte, des sylvains sonnant du hautbois, sortent de la forêt. Ismen les chasse, puis il appelle des monstres armés qui doivent empêcher les chrétiens de couper du bois. Furies, Parques, Pluton et Proserpine répondent à son appel.

Le second épisode est celui des Bergers et des Bûcherons qui, envoyés par Godefroid, « font l'action de scier en cadence ». Tancrède s'engage avec quelques chevaliers dans la forêt peuplée de monstres. Combat et « grand chamaillis », dit le livret. Une fois les monstres mis en déroute, des voix plaintives — celles des vaincus — s'élèvent et Tancrède rencontre un cyprès sur l'écorce duquel sont gravés les mots : « Toi qui viens ici au pays de la mort, pardonne aux mânes privés de vie ». De son épée, il en coupe une branche. Soudain, du sang jaillit, et une voix lamentable, celle de Clorinde métamorphosée en cyprès, chante :





que l'on peut citer comme exemple de beau récit dramatique. Saisi de pitié, Tancrède jette son épée et veut embrasser le cyprès, mais celui-ci disparaît aussitôt.

Un changement de décor amène l'épisode du Temple, avec le ciel ouvert et peuplé d'anges musiciens, qui chantent les louanges de la reine ; après quoi se déroule une manière d'apothéose où paraissent les conquérants de la Palestine, grand ballet final comprenant 137 personnes, dont 20 anges musiciens et 24 violons.

La même année, 1619, Porchères organisait encore un ballet mélodramatique tiré de la fable de Psyché, le *Ballet de la Reine*, qui exposait la jalousie de Vénus à l'égard de Psyché. Machines nombreuses et superbes, tel le char empanaché et traîné par des cygnes qui introduisait Vénus et Cupidon, airs de violon mis en parties par l'organiste La Barre, récits, dialogues et chœurs de Guédron, constituaient un spectacle bien ordonné et doué d'une action suivie.

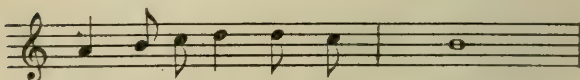
Antoine Boësset, un des collaborateurs du *Ballet de la Délivrance de Renaud*, écrivait en 1621 une foule de récits chantés pour le ballet d'*Apollon*, dont l'intrigue mythologique et allégorique, pour être moins claire que celle des ballets précédents, appartient cependant au même type. Né au début de 1588, Boësset avait épousé en 1613, la fille de Pierre Guédron. Depuis cette époque, il était maître des enfants de la musique du roi, et en 1623, il s'intitulait surintendant de cette musique et maître de la musique de la reine. Doué d'un tempérament moins dramatique que Guédron, qui excelle dans le pathétique et la gravité émue, Antoine Boësset possède d'éminentes qualités de mélodiste assoupli et expressif.

Ces qualités sont mises en lumière dans le *Ballet des Voleurs*, dansé au Louvre le 16 février 1624, ballet qui diffère des spectacles dramatiques que nous venons d'énumérer, en ce sens qu'il ne comporte pas d'action fabuleuse ou mythologique, mais qu'il rattache une série d'épisodes à un sujet central. Toutefois, la mythologie y occupe une place importante, et comme bien on pense, on n'a point oublié d'évoquer *Mercure*, dieu des voleurs qui fait un récit aux dames.

La deuxième partie introduit la Nuit, favorable

aux larrons, et s'illustre d'une gracieuse sérénade donnée par des galants qui, attaqués soudain par des voleurs, appellent au secours, sur un thème disant le désarroi et la peur :





Le ballet comporte une conclusion musicale très développée, sous les espèces d'un récit de la Gloire accompagnée de la Victoire et de la Renommée, avec refrain à 4 voix.

Boësset suit les mêmes errements dans le *Ballet des Fées de la forêt de Saint-Germain* que l'on dansa au Louvre le 21 février 1625. Divisé en 5 parties, dénommées *ballets*, et dont chacune met en scène une fée différente, ce divertissement ne peut plus se ranger dans la catégorie des ballets mélodramatiques, et il semble que la substitution de Boësset à Guédron en qualité de compositeur des ouvrages donnés à la cour, n'ait pas été sans modifier leur caractère, en accusant un retour à la mascarade. — Quoi qu'il en soit, il convient de reconnaître que notre musicien a spirituellement traduit en musique la

physionomie des cinq fées qui s'introduisaient dans le ballet, dont Guillemine la quinteuse, fée de la Musique. Il y avait là toute une série de portraits, de transcriptions psychologiques à réaliser en musique, et avec son ingéniosité habituelle, Boësset s'est montré à la hauteur de sa tâche. S'agit-il des Musiciens de campagne, Boësset, leur attribuera un air en ut majeur, de solide carrure, alors qu'il mettra une note de bizarrerie dans le récit de la fée des Estropiés de cervelle. La fée de la Musique s'accompagnait d'un mannequin accoutré de façon extraordinaire : « grande femme ayant plusieurs luths pendus autour d'un vertugadin d'où ils furent décrochés par plusieurs musiciens fantasques qui sortirent de dessous ses jupes ».

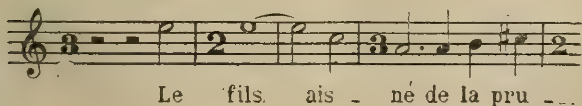
On rencontre une affabulation analogue dans le *Grand Bal de la Douairière de Billebahaut*, dansé par le roi en février 1626 ; ce divertissement se divise lui aussi en ballets qui servent de prétextes à de curieuses exhibitions exotiques, les 4 parties du monde tenant à se faire représenter au bal de la Douairière fiancée à Fanfan de Sotteville. C'est alors le défilé de la Musique de l'Amérique escortée d'un superbe lama, des « Baïllifs » du Groenland, d'Atabalipa, roi du Pérou, etc. Évidemment, nous voici loin du ballet dramatique, du ballet comique. Dorénavant, les

divertissements allégoriques et moraux, et les ballets mascarades retiendront la faveur de la cour. Il y a cependant quelques retours offensifs du type pastoral, comme dans le ballet des *Nymphes bocagères de la forêt sacrée*, dansé par la reine au Louvre, en 1627, où l'on assiste à des entrées de Sirènes, de Nymphes, de Pan, et où les concerts se multiplient. Mais on peut dire qu'à partir de 1625 environ, le ballet mélodramatique disparaît devant les ballets allégoriques moraux et bouffons issus de la mascarade. Dans son bel ouvrage sur le ballet de cour, M. Prunières a recherché la cause de cet abandon du ballet comique, et il semble bien qu'elle se rattache à l'avènement des formes théâtrales classiques. Ces formes, la tragédie et la comédie, se substituent, sous l'influence de Corneille, aux pièces imitées de l'antique de Jodelle et de Garnier, aux compositions faites d'emprunts à la pastorale italienne et au drame espagnol nées sous la plume d'Alexandre Hardy, et qui, pendant vingt ans, connurent le succès au Marais. Les genres ne possédaient pas alors de frontières bien nettes et le milieu littéraire était éminemment favorable à l'éclosion de formes de transition. Mais, dès que le théâtre classique eut édifié solidement ses fondements, dès que la poussée du rationalisme français le porta au pinacle, il ne restait

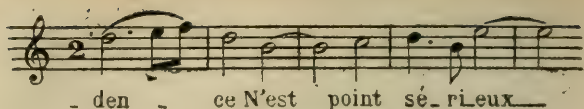
plus aux genres intermédiaires qu'à disparaître. Placés « en marge du théâtre », les ballets de cour devront s'incliner devant le monopole que s'arrogent la tragédie et la comédie. Il ne leur reste plus à exploiter que l'allégorie, la bouffonnerie et des moralités visant au pittoresque.

Telles apparaissent les œuvres qui vont maintenant voir le jour. Tel est le ballet *Le Sérieux et le Grotesque* mis en musique par Auget sur des vers de Bordier et dansé par le roi au Louvre en 1627. Paul Auget s'intitulait, en janvier 1624, « maistre de la musique de la royne mère du roy », et au printemps de 1630, il remplissait les fonctions de surintendant de la musique royale [1]. Dans ce ballet, les instruments jouaient un rôle psychologique, et on y voyait le *Sérieux* s'entourer de joueurs de luth, tandis que le *Grotesque* s'accompagnait d'une musique bouffonne « dont les instruments sont des vielles, trompes marines, lanternes, grils, jambons et piés de pourceaux ».

Auget se recommande par un sens exact de l'expression. Voici le début du récit qu'il met dans la bouche du *Sérieux* :



1. Paul Auget ou Auger mourut le 24 mars 1660.



A partir de 1630, l'allégorie assistée de la mythologie bat son plein avec les ballets de l'*Harmonie* et des *Effets de Nature* (1632). Tous deux fournissent de bons exemples du système des entrées dérivant logiquement d'un thème central qu'elles développent et exploitent dans diverses directions. On voit, dans le ballet de l'*Harmonie*, Orphée suivi de 6 nymphes qui figurent les 6 notes de la musique ; à la dix-septième entrée, le trône de l'Harmonie s'ouvre, et il en sort « un mélodieux concert de voix et de luths ». Les décors des *Effets de Nature* sont multiples et s'inspirent du sentiment de la nature. L'artificier Morel s'était particulièrement distingué : Saturne couvert de glaçons sortait d'un gros nuage, et chantait un récit en faveur des mélancoliques, puis 4 petits Saturnins « morfondus », vêtus de fourrures, cherchaient à se réchauffer en dansant.

Certains ballets prenaient aussi un caractère politique, comme celui de la *Marine* et celui des *Quatre Monarchies chrétiennes* qui parurent en 1635 : le premier destiné à célébrer la politique maritime du roi, et, le second, dansé au Louvre par Mademoiselle, le 27 février, faisant défiler successivement l'Italie, l'Espagne, l'Allemagne

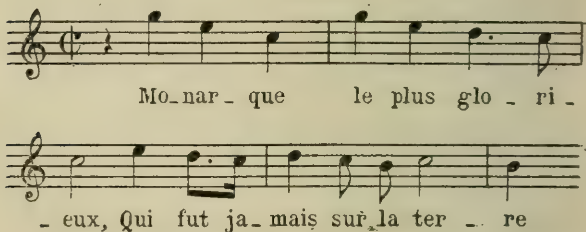
et la France sous la figure de personnages empruntés à la mythologie.

C'était Etienne Moulinié qui en avait composé la musique vocale. Chef de la musique du duc d'Orléans, Moulinié publia plusieurs livres d'airs de cour. Il avait écrit, pour le ballet du *Monde renversé* de 1625, sous les espèces d'un « Air de divers oyseaux », une gracieuse fantaisie ornithologique s'appliquant à des Dieux déguisés et amoureux, et qui constitue un type remarquable de l'air de cour en 2 parties :

Il sort de nos corps __ emplumés Des

voix plus di - vi-nes qu'humai - nes -

Dans les *Quatre Monarchies chrétiennes*, il multiplie les récits protocolaires à la gloire du souverain qui sont chantés en tête de chacune des parties. Une courte ritournelle de luth précède le récit d'Orphée au roi ; il en va de même pour celui de Junon qui figure l'Espagne. — Mademoiselle, chargée de représenter la France sous les traits de Minerve, est accompagnée de Mercure, Dieu du Savoir, et des plus belles voix ainsi que des meilleurs joueurs de luth. Ce grand corps de musique répond à son récit qui débute comme une fanfare :



Nous rencontrons encore un ballet politique en 1639 avec le ballet de la *Félicité*, dansé à l'occasion de la naissance du Dauphin qui, espère-t-on, cimentera solidement l'union de tous les princes de l'Europe. Ce ballet réprouve l'impérialisme, et, détail curieux, fait ressortir la néfaste alliance de l'Or et de Bellone. François de Chancy, maître de la musique de la chambre

du roi, en avait composé les airs et en particulier le récit : « Je suis l'agréable Harmonie[1]. »

Même caractère politique dans le ballet de la *Prospérité des armes de France*, représenté devant le roi et la reine au palais Cardinal, le 7 février 1641. Il comprend 5 actes dont chacun s'ouvre par un récit, et de nombreuses machines y excitaient l'admiration. Au contraire, les ballets de l'*Oracle de la Sibylle de Pansoust*, dont le sujet est emprunté à Rabelais (1645) et du *Dérèglement des Passions* (1648) appartiennent à des types plus fantaisistes, le second se rangeant nettement dans la catégorie des *ballets-moralités* avec ses trois parties consacrées aux trois causes principales des désordres qui ravagent l'humanité, l'Intérêt, l'Amour et la Gloire.

Malgré le cadre un peu rigide que reçoit la musique au sein de ces divertissements, les ballets à entrées n'en constituent pas moins, tant par leur mise en scène que par le caractère qu'ils impriment au style récitatif, aux ensembles vocaux et aux symphonies de danse, une sorte de laboratoire où s'élaborent les divers éléments de l'opéra.

La brillante apparition d'Isaac de Benserade

1. Chancy est mort en août 1656. Mersenne cite de lui une allemande pour le luth. Il avait publié en 1629, une tablature de mandore.

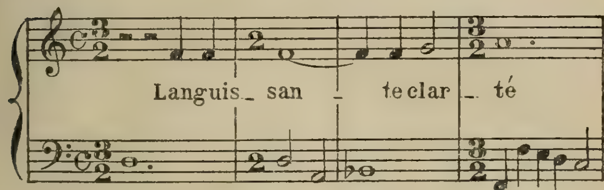


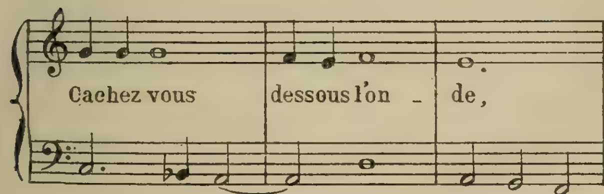
au firmament des lettres en 1651 aura une profonde répercussion sur le ballet de cour, qui, entre ses mains, va se transformer, conquérir ses lettres de noblesse, et devenir un genre littéraire. Qu'il nous suffise de constater que sous l'influence de pièces à grand spectacle importées d'Italie, le ballet mélodramatique retrouve un regain de faveur.

Un musicien de talent et de tempérament dramatique, Jean de Cambefort, saura redonner à la musique des ballets plus de liberté et plus d'ampleur. En 1635, Cambefort était au service du cardinal de Richelieu, d'où il passa, grâce à l'entremise de Louis XIII, musicien lui-même et qui l'appréciait grandement, au service de Mazarin. La protection de ce dernier ne tarda pas à lui faire obtenir d'abord la survivance de Chancy pour la charge de maître des enfants de la musique de la chambre, puis celle de Richard en qualité de compositeur de la musique de la chambre. Devenu, vers 1651, le gendre de Paul Auget, et quelque temps après son survivancier comme surintendant, il remplit en 1656 les fonctions de compositeur de la musique de la chambre et, en 1660, celles de surintendant de cette musique. Cambefort mourut le 5 mai 1661 [1].

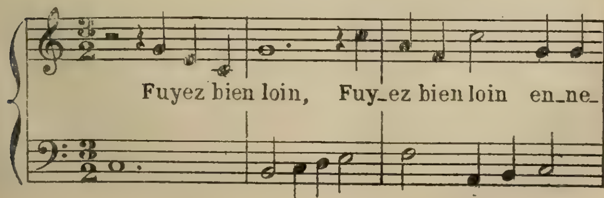
1. Voir H. Prunières. *Jean de Cambefort d'après des documents inédits.* (Année musicale 1912, p. 205 et suiv.)

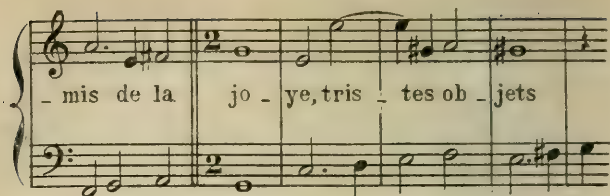
Le ballet de la *Nuit*, dansé au Petit Bourbon le 23 février 1653, nous permet d'apprécier son talent de musicien dramatique, car il en composa plusieurs récits. Le prologue du ballet, avec son récit « Languissante clarté » :





et son chœur à 5 des Heures donne une impression de sérénité nocturne. On remarquera la formule anapestique ♩ ♩ 𝅝 que Lully devait tant cultiver. Dans la 2e partie du ballet, le récit de Vénus en l'honneur du « Jeune Louis » dessine





un bon récitatif dramatique, que Baptiste ne renierait point.

Plus loin, c'est le récit de la Lune, en deux couplets, « Moy dont les froideurs sont connues » d'une langueur très tendre, crépusculaire et mélancolique. Au reste, ce ballet déborde de musique, et son affabulation compliquée qui va des chasseurs aux corybantes, des trois Grâces aux loups garous, offre à la thématique des entrées un champ d'expérience expressive très élargi. Le spectacle se rehaussait d'importantes machines dues à Jacomo Torelli et de magnifiques costumes. Aussi, l'accueil que lui fit le public fut-il des plus favorables ; le ballet de la *Nuit* marque la résurrection du ballet de cour. Avec J.-B. Boësset, fils d'Antoine, Cambefort prenait encore part à la composition du ballet du *Temps*, dansé par le roi le 30 novembre 1654, et il écrivait le récit du Temps et des Quatre Saisons : « Bien que nous courions sans cesse. » A partir de 1655, Lully devient le principal compositeur des ballets de

cour et forge peu à peu le métal dont sera fait l'opéra.



Les éléments musicaux des ballets comprennent de la musique instrumentale et de la musique vocale.

La musique instrumentale joue un rôle multiple, mais avant tout, elle est chargée de l'introduction des danseurs et de l'accompagnement des danses ; c'est à elle qu'incombe le soin de soutenir les entrées ; aussi, était-elle composée par d'autres musiciens que ceux qui travaillaient aux récits et aux ensembles vocaux. On a vu précédemment que les violons du roi réglaient à la fois la musique des danses, les pas et les figures, et nous avons cité les noms de Chevalier, de Belleville, de l'organiste la Barre, auxquels on peut ajouter ceux de Constantin et de Du Gap. La précieuse collection Philidor du Conservatoire contient un grand nombre d'entrées de ballets de cour dansés depuis 1598 jusqu'aux premières années du règne de Louis XIV[1]. Ces entrées sont présentées sous une forme assez

1. Tomes II, III, IV de la collection Philidor. Le tome II contient la musique des entrées de 72 ballets de l'époque d'Henri IV. Le reste de ce volume et le tome III contiennent 54 ballets du temps de Louis XIII. Le tome IV est consacré aux premiers ballets du règne de Louis XIV.

sèche et schématique, d'abord (T. II) avec un dessus et une basse seulement, puis (T. III, IV), avec l'instrumentation complète à 5 parties.

Le ballet débutait par une introduction musicale dont la nature et le dispositif sont à l'origine très variables. *Circé* comporte une sorte d'ouverture instrumentale, tandis que c'est un chœur mêlé d'instruments qui se trouve placé en tête de la *Délivrance de Renaud*. Mais dès 1640, tous les grands ballets sont précédés par une ouverture qui associe à un mouvement lent et pompeux, un autre mouvement plus rapide. C'est ce qu'on a appelé l'*Ouverture à la française*. Le *Ballet de Mademoiselle* (1640) s'ouvre par une ouverture de cette espèce, déjà bien caractérisée : 1er mouvement C, 2e mouvement ₵, deux fois plus vite. L'origine de cette forme se rencontre, au XVIe siècle, dans l'association de la lente *Pavane* et de la *Gaillarde* plus vive. On commençait, en suivant la gradation naturelle, par les danses lentes, puis on passait aux danses rapides. Au XVe siècle, d'après Fonta, les basses danses italiennes comportent des mesures qui vont en s'accélérant à partir de la première. De même, dans les basses danses décrites par Tabourot, les mouvements « légers » de la dernière partie du *Tourdion* s'opposent à ceux

des deux premières parties qui sont pesants et graves.

L'ouverture à la française découlerait donc de ce principe de succession des vitesses. On en trouve encore des exemples en tête du *Ballet des Rues de Paris* (1641) et des *Festes de Bacchus* (1651), où le premier mouvement de l'ouverture présente déjà le caractère saccadé des ouvertures lullystes.

D'ailleurs, le principe de succession des vitesses s'applique au dispositif des entrées elles-mêmes. Leur 1re partie consiste, généralement, en un mouvement de marche lente, auquel succèdent des mouvements plus accélérés. C'est ainsi que la 1re reprise de la 1re entrée du *Ballet de la Bouteille et des Dames* (1603) présente, à 4 temps, un rythme solidement assis que remplace, dans la 2e reprise, un rythme à noires pointées et croches.

La 1re partie de toutes ces entrées, la partie lente, accompagne l'entrée des danseurs, tandis que la 2e commande à leurs évolutions. Dans les vieux ballets, on ne rencontre guère qu'un seul air par entrée, et cet air est fort court ; il se répète autant de fois qu'il est nécessaire pour accompagner les mouvements des figurants. A partir de 1620, et malgré leur aspect monotone, les airs des entrées prennent un plus grand

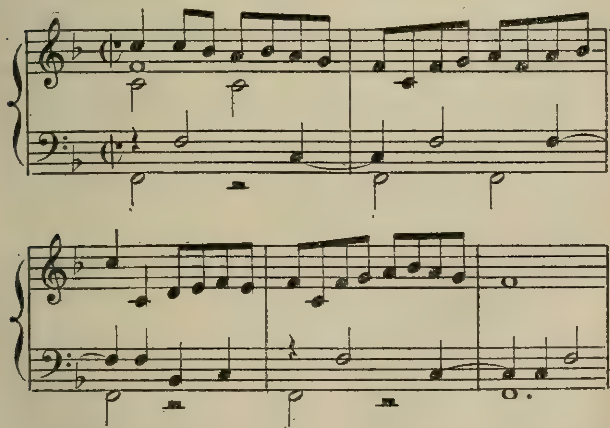
développement et se diversifient davantage.

Les ballets renferment nombre de pièces instrumentales intercalées non seulement entre leurs parties, mais encore entre les entrées et qui apportent à celles-ci une sorte de commentaire expressif. Souvent, l'entrée des danseurs s'effectue aux sons d'un orchestre différent de celui qui les fera danser. Dans ce cas, la musique qui « introduit » l'entrée se compose d'instruments appropriés à son caractère. Ainsi, dans le ballet de l'*Harmonie* (1632), Atlas et Hercule paraissent précédés d'une musique de hautbois, suivie elle-même d'un groupe de violons. Dans le ballet des *Triomphes* (1635), un concert de musettes et de hautbois annonce une entrée de bergers, et dans celui du *Roi ou de la vieille cour*, des bergers sont amenés au son des musettes. Voilà donc quelques exemples d'introduction de danseurs par des orchestres spéciaux, expressifs par leur timbre du caractère des danses qui vont être exécutées, et dont les violons assument l'accompagnement.

Çà et là, on constate des tendances à la symphonie pittoresque, naturiste. Toute la scène de la forêt enchantée de *Tancrède* est coupée d'interventions musicales qui s'essayent à une représentation poétique. Le *Triomphe de Minerve* contient une symphonie sylvestre de musettes,

« tous les musiciens vêtus en bergers et jouant des airs rustiques ».

Il y a aussi des symphonies d'expression psychologique, telles que les entrées et concerts de luth dont un précieux recueil de R. Ballard est conservé à la bibliothèque Mazarine. Ce sont des pièces servant d'intermèdes, et douées de ce caractère langoureux et élégiaque qui convient si bien au luth, ou bien d'allure grave et solennelle ; elles se répartissent en petites *suites*, et il en est d'animées et d'expressives du sujet qu'elles enluminent, telle la suivante, extraite du *Ballet des Insensés :*



et où on aperçoit ces figurations contournées et virevoltantes que l'esthétique du ballet de cour associe à l'idée de folie.

C'est, qu'en effet, le véritable talent du danseur consistant essentiellement en celui du mime, et devant rechercher « une certaine manière concertée et prise sur les mouvements naturels qui échappent au corps, selon les troubles et les diverses agitations de l'âme », comme dit de Pure, les musiciens s'efforceront de créer des airs caractéristiques, de réaliser des transpositions du sentiment, ou de véritables portraits musicaux. Peu à peu, la musique du ballet construit un langage expressif, et les types généraux que la mimique aura fixés s'accompagneront de mélodies spécifiques que nous retrouvons à l'opéra. Dans cette manière de voir, on peut dire que la musique des entrées de ballet contient en puissance la plupart des symphonies expressives et pittoresques de la tragédie lyrique.

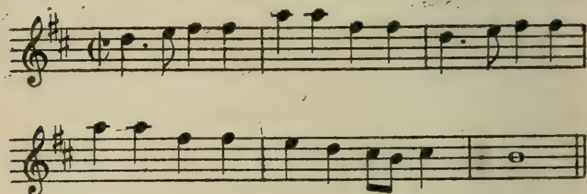
C'est ce qu'il est facile de montrer par quelques exemples. Rappelons d'abord l'importance que tous les théoriciens attachent à ce qu'ils dénomment la convenance de l'air de ballet, c'est-à-dire à la parfaite adaptation de la musique aux situations. Saint-Hubert se montre très explicite ; il ne veut pas qu'on écrive ou qu'on choisisse la musique par avance ; cette musique, il la veut faite, en quelque sorte, sur mesure et après que tous les détails de la mimique et de

la danse auront été réglés [1]. De Pure déclare que « le Ballet demande des airs propres pour son sujet ».

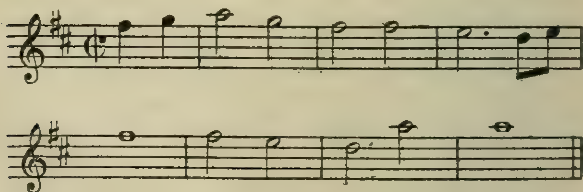
Il y a d'abord les thèmes caractéristiques de personnages, qui peuvent être simplement imitatifs ou pittoresques, ou bien qui s'efforcent d'atteindre la psychologie du personnage mis en scène. Dans la première catégorie, nous citerons les très fréquentes imitations des cris d'animaux déjà rencontrées au sein du madrigal. Le *Ballet des coqs* (1603) cherche à reproduire la petite fanfare aiguë du cocorico du coq. Le miaulement du chat s'exprime avec un réalisme très comique, notamment dans le ballet de *Don Quichotte et des chats et des rats* (1614). Une esthétique du même ordre s'observe à l'égard des professions ; ici, on procède de deux manières, soit qu'on transcrive en musique certains bruits professionnels, tels que le choc rythmé du marteau tombant sur l'enclume, soit qu'on ait recours à un détour et qu'on représente les professions par les cris de métiers. La première modalité s'exprime dans le ballet des *Forgerons* de 1607 qui présente un thème de forge appelé à faire fortune et qui apparaîtra dans toutes les situations où figurent les Cyclopes. Ce thème de

1. Saint-Hubert. *La manière de composer et de faire réussir les ballets*, p. 10.

forge, grand ancêtre de celui de *Siegfried*, est caractérisé par la répétition de notes égales fortement frappées et par une transcription rythmique du saut du marteau sur l'enclume :



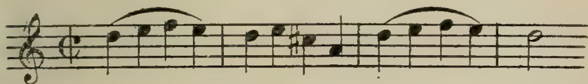
La seconde modalité, consistant à exploiter les cris de métiers, s'observe dans un grand nombre de ballets. Nous citerons, notamment, l'entrée de la *Crieuse d'allumettes* du ballet de *Pierre du Puis*, et l'entrée du *Marchand flamand* dans celui du *Prince de Condé* (1620), ou encore le *Crieur de peaux de conins* (lapins) :



On tâchera encore d'interpréter le caractère dominant des personnages, et d'en dégager un caractère musical. Le cas se présente pour les paysans auxquels les ballets affectent des

thèmes pesants, ou inspirés par le folk-lore.

Alors, les thèmes s'écrivent en grosses valeurs, avec de lourdes répétitions appuyées, ou bien ils laissent s'échapper l'arabesque de huchages, de cris de plein air. S'agit-il de Follets, les mélodies s'allègent, deviennent prestes. Les musiciens cherchent à suggérer l'idée de quelque chose d'aérien et d'insaisissable. De même, les Fous et les Folles reçoivent des motifs de rythme rapide et léger. La mélodie est fugace, d'une agitation fiévreuse, avec certaines formules enroulées très caractéristiques[1] :



Ce groupe typique de 4 notes du ballet des *Folles* se rencontre en d'autres occasions où il s'applique non plus à des êtres vivants, mais à des objets inanimés soumis à un mouvement de rotation, tels que les moulins à vent et les girouettes. Et c'est là l'origine des dessins imitatifs que nous trouvons dans la plupart des pièces instrumentales de la fin du XVII[e] siècle et du commencement du XVIII[e] qui s'intitulent *Moulins à vent* ou *Girouettes*[2]. N'est-il pas d'une

1. Philidor, II, p. 16.
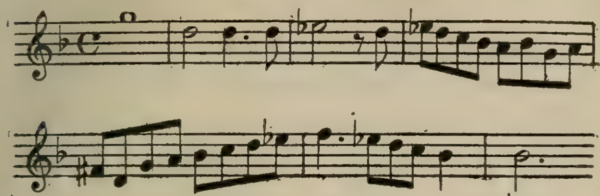
2. *Girouettes*, de du Val, de Forqueray, etc.

psychologie avertie d'associer l'idée d'écervelé ou de fou à l'idée de girouette, et le langage commun n'a-t-il pas sanctionné cette analogie ? Les entrées de combattants, de Mars, de Bellone, etc., entraînent aussi des thèmes spéciaux issus de ceux qui figuraient dans les *batailles en musique* du XVIe siècle. Accords brisés sonnant en fanfare, figuration imitative d'effort, dans le *Combat de rondache* du ballet de *Pierre de Provence*, tous ces dispositifs préparent le matériel des futures symphonies guerrières de l'opéra.

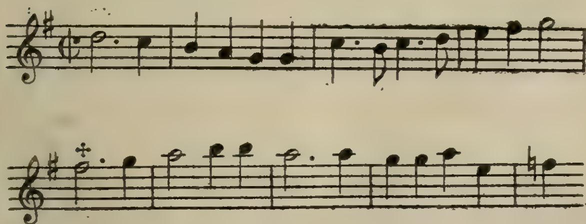
A côté des symphonies de combat, il y a celles qui se joignent aux incantations. Les scènes magiques occupent une très grande place dans le ballet de cour, et c'est là que l'opéra ira les chercher. Dans le ballet de *Tancrède*, le magicien Ismen, presque l'Ismenor de *Dardanus*, chante une invocation, puis « commence ses conjurations en cadence, au son des violons qui sonnaient un air mélancolique ».

Les apparitions, les scènes infernales entraînent également des symphonies typiques. C'est ainsi que l'allure tragique et terrifiante des Furies donne lieu à une traduction sonore caractéristique, qui exploitera le dynamisme de gammes rapides et de figurations

agiles, génératrices d'inquiétude et d'effroi[1] :



On interprétera de très près les attitudes caractéristiques. Le ballet des *Festes de Bacchus* (1651), introduisant des « gens cherchant la cadence que le vin leur a fait perdre », emploie une mélodie parfaitement représentative de la démarche titubante d'une bande d'ivrognes. Les Déesses recevront, de même, une traduction musicale adéquate à leur caractère, témoin la belle entrée des Déesses du ballet des *Déesses* de 1612, et le ballet de *Mademoiselle* de 1640, entourera la Grâce de l'écharpe flexible d'une charmante mélodie :



1. Ballet du *Dérèglement des Passions* (1652). Philidor, IV. p. 41.

Enfin, l'utilisation de nombreux personnages exotiques incite les musiciens qui composent les entrées de ces personnages à en modeler les thèmes sur le caractère qu'on leur attribue. Parfois même, ces recherches de couleur locale vont jusqu'à emprunter au folk-lore. L'entrée des Polacres du ballet de l'*Improviste* (1636) avec son bref appel réitéré, ne manque pas de saveur nationale et rappelle le thème des *Cornemuses polonaises* de Johann Heinrich Schmelzer qui avait habité Prague au XVIIe siècle. — Allemands, Espagnols, Turcs, Janissaires s'entourent d'une atmosphère musicale qui s'efforce de transcrire leurs particularités ethnographiques. Quant aux sauvages, Indiens et Topinamboux, ils reçoivent, dans la musique des entrées, un caractère nettement bouffon.

La musique vocale comprend deux éléments principaux : les récits à voix seule et les chœurs, auxquels il convient d'ajouter des dialogues et des chansons à danser.

Le récit à voix seule que nous avons vu s'introduire dans la *Circé* de 1581 et qui apparaissait déjà dans les intermèdes, ne va pas tarder à se tailler une place importante au sein des divertissements de cour. Les théoriciens nous renseignent sur son objet : « On peut, dit Ménestrier, interrompre les entrées de ballet

par des récits en musique. » De Pure s'explique plus complètement : « Le récit est un ornement étranger au ballet, mais que la mode a généralisé et qu'elle a rendu comme nécessaire. L'action même du ballet en paraît plus continuée, ou du moins, l'interruption en est plus déguisée par les paroles ou par les chanteurs. » Donc, le récit déclamé ou chanté continue l'action du ballet, l'explique, la rend plus claire. C'est ce que confirme le passage suivant : « L'action muette emprunte la voix du récitateur pour lui faire chanter ce qu'il n'oserait dire, et pour lever tout embarras que la simple danse pourrait causer à l'intelligence du sujet... Le récit complète la danse... C'est un truchement et un charitable et gracieux interprète des mystères du dessein du ballet. » Sous une forme légèrement ironique, ces lignes définissent parfaitement la fonction du récit dans les ballets qui connaissent un régime allégorique et scolastique, où il tient lieu de cicerone averti et souvent indispensable pour guider le spectateur dans le dédale des déductions, des analogies et des sous-entendus. Lorsque le ballet comporte un sujet dramatique, une action suivie, poétique ou fabuleuse, le récit, tout en restant explicatif et narratif, devient personnel à l'acteur qui est en scène, et traduit ses pensées, en même temps

qu'il forme un épisode essentiel de l'intrigue.

Ainsi, le ballet de *Psyché* de 1619 montre l'Amour chantant un récit par lequel il loue les beautés et les perfections de Psyché ; puis l'Amour commande aux vents de l'emporter dans son palais. C'est donc là un récit déterminé par l'action scénique. La plupart des scènes qui suivent le ballet des Démons, dans la *Délivrance de Renaud*, admettent des récits semblables. Le talent mélancolique et poignant de Guédron se prêtait excellemment à la traduction des passions fortes, comme par exemple, dans la violente imprécation d'Alcine, du ballet du *Duc de Vendôme* (1610) « Noires fureurs, ombres sans corps ».

Quand le récit borne son rôle à présenter un commentaire de chaque entrée ou du grand ballet, il offre moins de qualités dramatiques ; en revanche, il prend un caractère de prologue plus ou moins protocolaire. En même temps, il retourne au type d'air à forme fixe.

Ces récits sont des airs de cour qui présentent une alternance presque constante des mètres binaires et ternaires. On a voulu voir dans cette particularité l'influence des danses, mais l'instabilité métrique de l'air de cour découle bien plutôt de la survivance des habitudes de la musique mesurée à l'antique. Ces airs ne respec-

tent guère la prosodie et méconnaissent l'accent tonique qui rend la déclamation intelligible. En outre, et c'est là un grave défaut, ils emploient la même mélodie pour toutes les strophes de l'air et rompent ainsi l'accord qui devait régner entre la musique et la poésie.

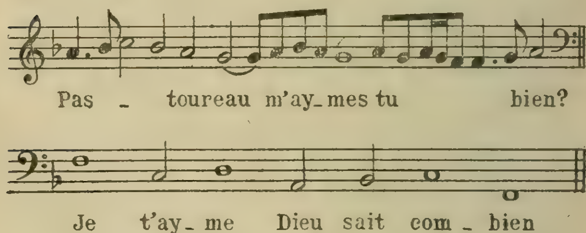
Parfois, lorsque les couplets de l'air se coulent dans un mètre sensiblement constant, le refrain en adopte un autre, et confère à ce dernier une personnalité qui contraste avec celle des couplets.

Très souvent aussi, le refrain comporte plusieurs voix, d'où un nouvel élément de contraste avec l'air à voix seule qui le précède. C'est ainsi que Guédron et Boësset opposent un refrain à 4 ou 5 voix à un récit en solo. Ils suivent là une habitude courante dans les premières années du XVIIe siècle. On trouve, par exemple, dans les *Dialogues* de Jacques Le Fèvre des couplets à 2 voix que suivent des « reprises » à 3 voix[1].

Quoi qu'il en soit, l'alternance des mètres passera dans le récitatif d'opéra de Lully, et les réponses chorales à un récit à voix seule constituent des dialogues que la tragédie lyrique ne manquera pas d'exploiter à son tour.

1. Jacques Le Fèvre. *Mélanges de Musique*, 1613. Le Fèvre était compositeur de la musique du roi.

Fort nombreux dans les recueils d'airs de cour les dialogues mettant 2 voix aux prises, s'introduisent rarement dans le ballet de cour ; il y a cependant des exceptions que nous allons signaler. Mais une observation préliminaire s'impose. Généralement parlant, le partage des paroles entre deux chanteurs n'exerce aucune répercussion sur l'air de cour. Alors que certains dialogues des recueils opposent les thèmes des chanteurs qui disent chacun un motif différent, comme le charmant dialogue de Bataille : « Pastoureau, m'aimes-tu bien » :



ceux des ballets ne diffèrent pas des airs ordinaires, et seule, remarque Quittard, « l'opposition des idées marque la différence des voix ».

Parfois cependant ces dialogues constituent de véritables petites scènes où l'individualité de chacun des chanteurs se manifeste très clairement. C'est ainsi que le dialogue de l'Amour

et de Caron, de Boësset, laisse la voix légère de l'Amour se mouvoir en d'agiles et souples vocalises, s'élever par un motif plein d'élan sur les mots : « C'est le vainqueur du monde », tandis que la voix de Caron se déplace lourdement et tragiquement :

L'AMOUR
Ho - là, Ca - ron viens
tost i - cy
CARON
Quel_le voix bruit
sur le bord de cet_te on - de?

Presque toujours, ces dialogues obéissent à une stricte symétrie, et les répliques s'échangent en épousant des vers ou des strophes de longueur égale.

Voici quelques exemples de dialogues fournis par les ballets et qui, en créant la scène à deux ou à plusieurs personnages, apporteront au futur opéra un de ses organismes fondamentaux. Guédron écrit un dialogue entre un Mage et des Soldats dans le ballet de *la Délivrance de Renaud* ; Boësset introduit deux dialogues dans

le ballet de la *Reine*, un dialogue de l'Hiver et de la Nuit : « Qu'avons-nous commis contre les Dieux » et un dialogue des Astres et des Bergers. Moulinié écrit, pour le *Monde renversé*, le dialogue de la Nuit et du Soleil. Boësset compose le dialogue d'un Amant et de ses yeux du ballet de *Monsieur*, et le concert en dialogue d'Orphée du ballet de la *Reine*.

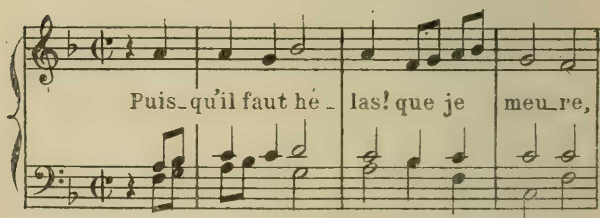
L'esthétique de l'air de cour est sensiblement la même que celle dont nous avons étudié le développement dans le madrigal. La plupart des « recettes » qui se traduisent en madrigalismes s'appliquent à l'air à voix seule, puisque cet air est né au sein de la polyphonie et précisément pour exprimer de minutieuses intentions individuelles. L'air de cour français s'inspire de notre goût pour le beau chant et suit une voie très différente de celle de l'air italien dont Maugars, en 1633, blâmait la rudesse.

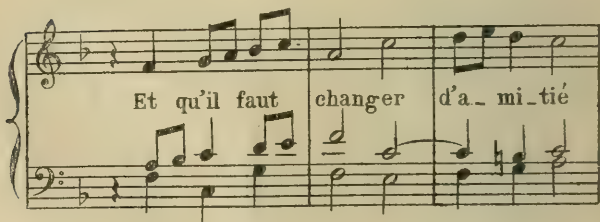
Mais, dans le maniement des moyens d'expression de l'air à voix seule, les musiciens français se montraient plus timides et plus réservés que ceux d'Italie. Mersenne comparant la manière des Italiens à la nôtre, trouve la leur plus hardie : « Quant aux Italiens, ils observent plusieurs choses dans leurs récits dont les nôtres sont privés, parce qu'ils représentent tant qu'ils peuvent les passions et les affections

de l'âme et de l'esprit : par exemple, la cholère, la fureur, le dépit, la rage, les défaillances du cœur et plusieurs autres passions. » Et cette timidité d'expression s'augmente encore de celle de l'exécution. Pourtant, assure Mersenne, les airs de cour peuvent « quand ils sont bien faicts selon la lettre et le sens y contenu... esmouvoir à pitié, à la compassion, au respect et à d'autres passions ».

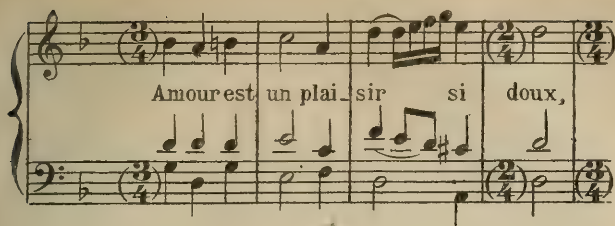
Les musiciens qui pratiquent le style d'air, Guédron, Boësset, Moulinié, Cambefort, excellent, en général, dans le genre tendre et langoureux. Guédron, plus dramatique, dessine des récits qui annoncent le récitatif d'opéra, tandis que Boësset soignant davantage le contour mélodique crée d'excellents modèles d'airs à formes fixes. Ainsi que l'observe Combarieu, « l'air avec sa carrure, est plus capable de porter la pensée musicale », mais, en façonnant trop l'expression du sentiment il donne au plaisir proprement musical le pas sur la transcription vraie. Dans la plupart des airs de cour, on constate une tendance à ne point trop accuser les contours, à traduire une sorte de grisaille sentimentale. Les personnages qui chantent sont des gens dont le cœur « est bien fait » et qui n'ignorent rien des « empressements » et des « devoirs » pour parler comme Mme de La
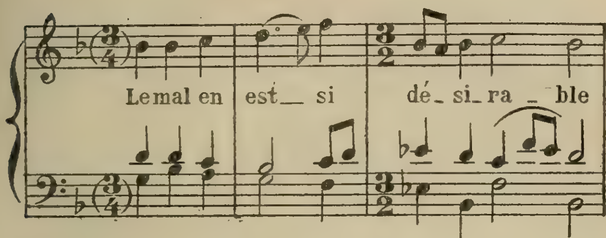
Fayette; mais ils n'ignorent pourtant pas les tortures morales qui s'exposent avec une si touchante réserve dans la *Princesse de Clèves*. C'est alors une sombre mélancolie, une douleur à la fois haletante et comprimée dont Guédron fut le magistral interprète. Chez ce musicien, certaines figurations se replient sur elles-mêmes, comme torturées par l'obsession et par l'angoisse; elles semblent se complaire en une souffrance qui, pour être de bon ton, n'en est pas moins cruelle :





La même mélancolie désenchantée se trouve dans l'« Amour est un plaisir si doux » :





La littérature de l'air de cour donne donc la préférence aux airs « tristes », à ceux qui dépeignent « les mourantes flammes » et dont, selon Zarlino et Descartes, l'expression résulte de la nature mineure des tierces. Mais elle semblait trop empirique aux yeux de Jan Albert Ban qui préconisait une esthétique précise et qui proclamait le monopole expressif des différents modes. Boësset, au contraire, déclarait vain le choix du mode, et se faisait fort d'exprimer toutes sortes de passions aussi bien dans un mode que dans un autre.

Les récits étaient accompagnés, soit par le chanteur lui-même qui réalisait l'accompagnement sur le luth ou la théorbe, soit par une

troupe de joueurs d'instruments. Quelquefois, une ritournelle instrumentale précède et prépare l'air, habitude que le ballet transmettra aux futures productions lyriques et qui, comme l'observe Quittard, contient en germe toute l'évolution de l'orchestre dramatique moderne. Les violons, jugés trop bruyants, ne soutenaient pas les voix; ils ne jouaient d'ordinaire que pendant les danses. Cependant, *Tancrède*, on l'a vu, laisse les violons sonner un air mélancolique pendant les incantations d'Ismen. Par contre, les violes, dont le timbre est plus doux et plus voilé, se joignent assez souvent aux luths pour l'accompagnement des récits. C'est ainsi que le récit de Bacchus du ballet des *Quatre Monarchies chrétiennes* comporte un orchestre de luths et de violes.

Les chœurs reçoivent un rôle d'autant plus important que le sujet du ballet incline davantage vers le drame; ils s'engagent alors dans l'action et s'y relient étroitement. Ils se produisent toutes les fois que celle-ci introduit un personnage collectif, troupe de nymphes, de tritons, de bergers, etc. On a vu plus haut qu'ils intervenaient sous forme de refrains polyphoniques à des récits à voix seule. Dans *Tancrède*, pendant l'invasion de la forêt enchantée par les soldats de Godefroy de Bouillon, la scène

atteint à une grande poésie qui a, peut-être, inspiré Campra, lorsqu'il a fait gémir les chênes de Dodone. De toutes parts, s'élèvent les voix de la forêt, voix plaintives des âmes enfermées dans les arbres ; elles chantent un chœur composé de 5 strophes de 4 vers chacune. Comme il faut que les paroles des ensembles choraux soient nettement perçues, ceux-ci adoptent le contrepoint syllabique. Enfin, nous avons signalé précédemment quelques conclusions massives de certains ballets, conclusions qui entraînent « une grande musique » d'exécutants de toute nature et qui préparent le finale du futur opéra.

Il arrive que les chœurs accompagnent les danses ; c'est ce qu'on appelle danser aux chansons, et cette habitude était fort ancienne, à en juger par les recueils de *Chansons à danser* qui nous ont été conservés. Des fragments de chansons à danser remontent au XIIIe siècle ; ce sont les *caroles* dont le *Roman de la Rose* contient la description. Parfois, les chansons de danse étaient entremêlées d'une petite action mimée, ou balerie, qui admettait deux ou plusieurs personnages. Ceux-ci se rassemblent au refrain et rentrent dans la danse générale. L'opéra recueillera cette partie de l'héritage du ballet de cour.

Comme on l'a indiqué déjà, le terme de danse, en matière de ballet de cour, doit être pris dans son sens le plus large. Le ballet se compose essentiellement d'entrées comportant non seulement des danses proprement dites, mais encore des pantomimes. Au dire des théoriciens du ballet, entrées sérieuses et entrées bouffonnes, celles-ci réservées aux démons, satyres, sauvages, etc., doivent être soigneusement entremêlées. Les figurants sont munis de leurs attributs caractéristiques et procèdent à des pantomimes expressives, puisque, selon de Pure, « les gestes et les mouvements signifient ce qu'on pourrait exprimer par des paroles ». C'est, selon le mot de Guillaume Colletet, une peinture mouvante et une poésie animée, et la danse doit être un truchement, tout comme le récit. Aussi, la variété des entrées apparaît-elle pour ainsi dire illimitée, depuis les danses de caractère jusqu'aux évolutions de groupes traçant des figures, et même jusqu'aux tours de force. Tallemant des Réaux et Ronsard décrivent les mouvements complexes des danseurs. Ronsard dit :

Le ballet fut divin qui se voulait reprendre
Se rompre, se refaire et tour dessus retour
Se mesler, s'écarter, se tourner à l'entour
Contre-imitant le cours du fleuve de Méandre.

Nombreuses dans les ballets poétiques et fabuleux, comme la *Délivrance de Renaud* et *Tancrède*, les pantomimes expressives pullulent aussi dans les ballets non dramatiques, et la mise en scène de corps de métiers incite à d'ingénieuses figurations.

Les danses proprement dites sont des danses théâtrales, imaginées par des chorégraphes spéciaux, voire par le roi lui-même dans le ballet de *la Merlaïson* (1635), et Saint-Hubert a bien soin de spécifier qu'il faut dresser les danseurs avec attention. Les danses ordinaires, pavanes, gaillardes sont employées beaucoup plus rarement et toujours d'une façon épisodique. Ainsi, au cours du bal de la *Douairière de Billebahaut*, une Espagnole danse une sarabande. Çà et là, on voit danser ces passemèzes que connaissaient les fêtes de cour des XVe et XVIe siècles.

Tous les danseurs portent le masque et revêtent des costumes aux couleurs voyantes. Le vert est très à la mode au début du XVIIe siècle (ballet des *Dix Verds*) et plus tard, on adopte fréquemment des costumes tricolores. Enfin, les musiciens sont étroitement associés aux danseurs, car, non contents de faire danser ceux-ci, ils dansent souvent eux-mêmes. Le ballet des *Fées de la forêt de Saint-Germain* nous montre des chasseurs dansant au son de leurs

cors, puis au son des luths décrochés du mannequin de la Musique. Quant aux orchestres de danse, la répartition de leurs fonctions reste assez variable. Tantôt, l'orchestre de danse, composé des 24 violons, accompagne les danseurs dans la salle et regagne ensuite son échafaud pour continuer à jouer les danses ; tantôt, un véritable orchestre de scène accompagne les entrées de concert avec les violons.

En résumé, tant sur le terrain de la musique instrumentale où les entrées suggèrent la réalisation de symphonies pittoresques et caractéristiques, que sur celui de la musique vocale, où le récit à voix seule, les chœurs et les dialogues s'organisent en scènes expressives, le ballet de cour façonne la plus grande partie du matériel musical que l'opéra mettra en œuvre.

IV

L'Opéra italien et le goût français.
Rôle de Mazarin. — Cavalli et Rossi.

On ne saurait trop répéter que l'influence exercée par l'Italie sur le drame lyrique fut capitale et que c'est ce pays qui nous a révélé l'opéra. Sans doute, il résulte des pages qui précèdent que presque tous les éléments de la tragédie lyrique ont été élaborés sur notre sol, mais il fallait en effectuer une synthèse vraiment dramatique, mettre véritablement le drame tout entier en musique, et ne pas se borner à en musicaliser des fragments ou quelques parties saillantes. Ceci fut l'œuvre de l'Italie.

Sous le règne d'Henri IV, les deux protagonistes de la réforme florentine, Ottavio Rinuccini et Giulio Caccini se rendent à Paris. De somptueuses fêtes, où la musique dramatique trouve une large place, sont célébrées à l'occasion du mariage d'Henri IV avec Marie de Médicis, et on sait que le roi lui-même s'intéres-

sait vivement à la musique ; une troupe italienne était attachée à la cour de Nérac.

La venue en France, en 1603, de Giambattista Andreini, dont l'idée fixe était la composition du mélodrame, n'allait pas peu contribuer à stimuler l'activité des musiciens. Lorsqu'en 1613 il dédiait son *Adamo* à la reine de France, il apportait, avec cet ouvrage, le prototype des pièces à machines et à intermèdes musicaux. C'est en France qu'Andreini écrivit la *Centaura* et la *Ferinda*, où, comme l'ont montré MM. Pirro et Prunières, s'avère « un effort très original pour associer la musique récitative à la comédie ». C'était en effet sur cette association systématique et absolue que reposait le problème du futur opéra.

Simple « commedietta musicale », la *Ferinda* se présente sous l'aspect d'une sorte d'opéra-bouffe dont le sujet se situe à Venise et qui comporte un prologue chanté. Quant à la *Centaura*, il est malaisé de lui assigner un caractère défini, car cette pièce côtoie l'extravagance et amalgame les éléments les plus disparates ; elle oscille entre la pastorale, la comédie et la tragédie. Mais elle est précédée d'un prologue entièrement chanté, et tous les personnages allégoriques qu'elle utilise s'annoncent par des symphonies caractéristiques, habilement choisies.

Ainsi, ce sont les flûtes qui se font les annonciatrices de Pan, tandis que la Tragédie s'accompagne de « trompe sorde », et de « tamburi discordi », et que le chant de la muse Thalie est soutenu par un « organo di legno ». La scène initiale prend tout à fait l'allure d'un prologue d'opéra; le IIIe acte comporte du style récitatif, et à la fin, les chœurs font masse pour acclamer ensemble la *Centaura*.

Ces deux pièces furent publiées, sinon jouées, à Paris et exercèrent certainement une puissante action sur le public lettré de l'époque. Elles contenaient tous les éléments de l'opéra à grand spectacle.

La présence de chanteurs italiens, à Paris, sous Richelieu, les correspondances échangées entre théoriciens des deux pays contribuaient à faciliter les infiltrations de l'art ultramontain. Pierre de Nyert se rendait à Rome en 1633 et assistait aux représentations données par les Barberini. Ses élèves, Bénigne de Bacilly et Michel Lambert, s'inspirèrent des doctrines et des méthodes italiennes et contribuèrent à la formation du style récitatif français. On s'accordait à constater que les musiciens d'Italie avaient une grande supériorité sur les nôtres, bien que les Italiens reconnussent que nous disposions de « quantité de petits airs fort jolis et

fort divertissants ». Bacilly précise que, si les compositeurs français ont quelque désavantage au regard de ceux d'Italie, ce désavantage n'existe qu'en ce qui concerne les récits et les ouvrages développés. La faute en est « à l'humeur de notre Nation qui s'est imaginée jusqu'à présent qu'il [le génie de nos compositeurs] n'était pas propre pour les pièces de longue haleine comme sont les Pastorales et autres pièces de théâtre, parce qu'elle n'y est pas accoustumée ». De même, le violiste Maugars qui avait séjourné en Italie estimait que les compositions de chapelle « ont beaucoup plus d'art, de science et de variété que les nostres ». Il reprochait à nos musiciens de se tenir trop religieusement enfermés « dans des catégories pédantesques », de manquer de caprice, d'élan et de raffinement, et il ne cachait pas son admiration pour ce qu'il avait entendu à Rome [1].

C'est dans ce milieu déjà pénétré de tendances novatrices, qui se heurtent à une sorte d'hostilité, ou mieux de méconnaissance, que Mazarin va propager l'art italien. Dès sa première jeunesse, il avait manifesté un goût très vif pour la musique. Elevé chez les Pères de l'Oratoire de Saint-Philippe de Néri, et au Collège romain,

1. Maugars. *Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* (1639), pp. 26, 28.

chanteur et comédien, il était devenu, en 1632, intendant du cardinal Antonio Barberini, et se trouvait ainsi mis à même d'étudier de près la question de la réforme mélodramatique. Fréquentant les plus fameux musiciens du temps, il participait à la préparation du *San Alessio* (1633-1634), et entretenait des relations avec la célèbre chanteuse Léonora Baroni, celle que Maugars appelle une « merveille du monde », et que le pape Clément IX qualifie de « dolce sirena ».

Comme l'ont montré MM. R. Rolland et Prunières, en secondant de tout leur effort l'importation en France de l'opéra d'Italie, Mazarin conformait sa conduite à celle des princes de ce pays, qui tenaient la musique et les divertissements qu'elle inspire pour un excellent moyen de distraire le peuple des affaires publiques. Il voulait endormir les Français, les garder en main et gagner à sa cause les Frondeurs. Mazarin doit donc compter parmi les créateurs de l'opéra français ; il fut un créateur à la fois politique et artistique de ce spectacle.

Au demeurant, les circonstances semblaient on ne peut plus favorables à son initiative. Louis XIII était bon musicien, et la *Musurgia* de Kirchner nous a conservé de lui une pièce à

4 voix[1] ; la cour se montrait avide de nouveautés, quitte à critiquer sévèrement celles dont on allait lui offrir la primeur. Aussi, Mazarin fait-il preuve d'une extrême activité, à l'effet de se procurer en Italie de la musique et des musiciens. La mort de Richelieu et de Louis XIII vient arrêter temporairement ses projets ; mais aussitôt le deuil de cour terminé, il pousse les préparatifs d'une comédie musicale à la mode italienne. Des artistes d'outre-monts avaient été mandés par ses soins, dont le compositeur Marco Marazzoli, la cantatrice Léonora Baroni, Atto et Jacopo Melani, Anna Francesca Cotta, qui reçurent de la régente l'accueil le plus empressé et le plus flatteur.

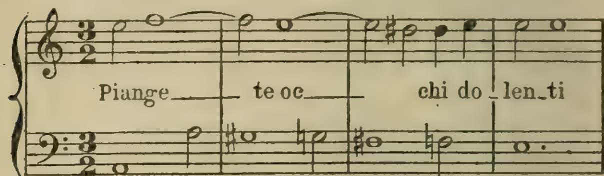
Le *Carnaval* de 1645 donne lieu à une première manifestation d'art italien au Palais Royal. Il résulte des recherches de M. Prunières que la fête donnée en mars 1645, et dont la *Gazette* apporte l'écho, comportait la représentation d'un petit poème en musique intitulé : *Nicandro e Fileno*, simple pastorale qui n'exigeait qu'un nombre restreint d'interprètes. *Nicandro e Fileno* contient des airs et des dialogues accompagnés de deux violons et de la basse, et souvent les airs sont précédés d'une ritournelle

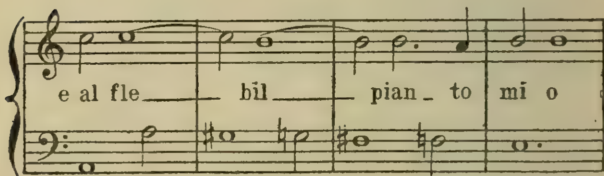
1. Il s'agit du *melisma* « Tu crois ô beau soleil » (Kirchner, *Musurgia*, I, p. 690).

instrumentale. Une représentation plus importante devait avoir lieu à la fin de l'année. Le 14 décembre, en effet, la *Festa theatrale della Finta Pazza*, poème de Giulio Strozzi, musique de Sacrati, fut jouée devant la reine et une partie de la cour dans la salle du Petit Bourbon. Grâce à la collaboration du fameux machiniste Jacomo Torelli et du maître de ballets Balbi, la *Finta* remporta un vif succès de curiosité. La *Gazette de France* signale que l'assistance ne fut pas moins ravie des récits et de la musique que des « admirables changements de scènes jusqu'à présent inconnus à la France ». On appelait Torelli le « grand sorcier Torel ». Mais, avec son ballet de singes, la *Finta pazza* était encore une pièce hétéroclite, une pièce sans classe. Mazarin, soutenu par la reine, en tenait toujours pour un opéra proprement dit. On demanda à Luigi Rossi d'en composer un sur des paroles de l'abbé Buti, et on fit venir à Paris une troupe qui, en février 1646, jouait au Palais Royal l'*Egisto* de Francesco Cavalli et une comédie en musique ; c'est à cette dernière représentation (13 février) que Mme de Motteville pensa mourir de froid et d'ennui.

L'*Egisto* est une pastorale d'un sentiment tendre et languide. Cavalli y donne l'exemple d'un artifice d'école qui devient un puissant

moyen d'expression dramatique ; il s'agit de la basse obstinée avec mouvement chromatique descendant qui soutient la lamentation de Climène au IIe acte :





L'opéra de Lully a recueilli l'héritage de ces basses obstinées et en fait un fréquent usage. Signalons encore le mouvement séquentiel si dramatique sur les mots : « Ahi lassa », mouvement dans lequel la quinte diminuée produit un effet déchirant. Par contre le récitatif est terne et monotone.

La présence à Paris du cardinal Barberini apportait un nouveau renfort à l'action italienne, et malgré des retards, la nouvelle pièce confiée à Luigi Rossi put passer au Palais Royal, le 2 mars 1647. L'*Orfeo* suscitait de nombreuses

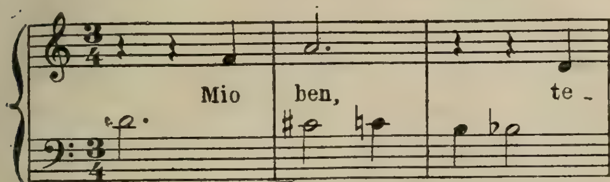
critiques qui touchaient à la fois à l'esthétique, aux frais du spectacle et à la morale. Les uns hésitaient en présence des œuvres italiennes auxquelles ils reprochaient le « trépignement » de leur musique ; les gens de goût ne dissimulaient pas le peu de sympathie que leur avait inspiré le froid récitatif de la *Finta pazza*, les autres blâmaient les dépenses exagérées que nécessitait l'*Orfeo* ; enfin les dévots cabalaient au nom de la morale qu'ils disaient outragée par le nouvel ouvrage.

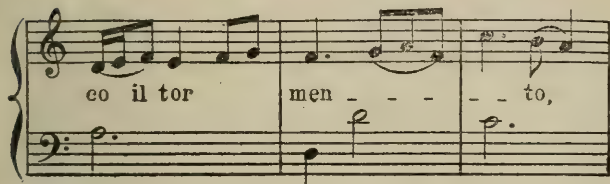
Pour se guider au milieu des péripéties compliquées de la tragi-comédie d'*Orfeo*, les spectateurs, qui ne comprenaient guère les paroles chantées, recevaient une analyse explicative. On ne se trouvait plus là en présence d'une pièce où la musique ne remplissait qu'un rôle épisodique et intermittent, mais bien en présence d'un ouvrage entièrement écrit en musique ; c'était « une continuelle musique d'instruments et de voix », un véritable opéra. Les multiples incidents de l'affabulation, au demeurant bizarres et disparates, mais somme toute, fort analogues à ceux qu'offraient les ballets mélodramatiques dansés quelque vingt-cinq ans auparavant, étaient reliés par un récitatif qui se déroulait sur une basse, et qui au dire de Saint-Evremond, parut long et ennuyeux. Le comique

coudoyait le tragique avec des personnages bouffons tels que la Nourrice, le Satyre, Momus, et par son côté chorégraphique, l'*Orfeo* ressemblait encore aux spectacles de cour, puisqu'il comportait des ballets sérieux et des ballets grotesques ; on y voyait, d'après Renaudot, des escargots danser au son de cornets à bouquin.

Quoi qu'il en soit, l'*Orfeo* de 1647 est un ouvrage capital pour l'histoire de l'opéra français. Il débutait par un prologue étranger à l'action et dont Ménestrier nous a laissé la description. La *sinfonia avanti il prologo* précède un ensemble vocal formé de 3 chœurs représentant des soldats à l'assaut d'une place. La Victoire, descendant du ciel, vient chanter en l'honneur des armes du roi. Plus tard, les prologues d'*Alceste* et de *Thésée* seront aussi des hymnes destinées à célébrer la France, et par conséquent, dépourvues de relation avec le sujet de l'opéra. Au IIe acte, le chœur des Grâces se coupe de la façon la plus ingénieuse, chacune des voix redisant le thème « Pastor gentile ». Au IIIe, c'est le trio bouffe entre Momus, Aristée et le Satyre qui contraste avec le duo par lequel Orphée et Eurydice exhalent leur joie de se trouver réunis. Mais rien ne caractérise mieux la manière de Rossi que le bel *aria*

d'Eurydice, si profondément pénétré de tendresse, et d'une mélancolie si prenante, avec son arrêt affectueux sur les mots : « Mio ben » :





Le magnifique chœur, à 3 soprani et basse : « Dormite belli occhi », dont la terminaison laisse apparaître un accord de 9[e] préparée, se recommande par l'ingénieuse disposition des voix, et apporte un spécimen de ces « airs de sommeil » qui, de leur charme tiède, alanguiront l'opéra lullyste. Même magistral groupement des voix dans le chœur si douloureux : « Ah ! piangete, lagrimate », qui suit la mort d'Eurydice.

Toutefois, la particularité la plus saillante de l'*Orfeo* consistait dans l'emploi systématique

du récitatif. Ici, il faut bien le reconnaître, Rossi ne se sentait pas autant à son aise que dans les airs à formes fixes où il épanchait éloquemment son lyrisme. Le *secco* de l'*Orfeo* est la partie faible de l'œuvre. Cependant, çà et là, le récitatif se relève, devient dramatique et passe à l'air, ou se termine par une phrase mélodique. Ainsi le *Lamento* d'Orphée : « Lasciate Averno », est une façon d'air strophique qui ramène une mélodie. Malgré les défauts du récitatif, l'exemple de comédie chantée qu'apportait l'*Orfeo* avait émerveillé les spectateurs qui, selon la *Gazette*, s'étonnaient « que tout y estant récité en chantant, qui est le signe ordinaire de l'allégresse, la musique y estoit si bien appropriée aux choses qu'elle n'exprimoit pas moins que les vers toutes les affections de ceux qui les récitoyent ». Rossi avait triomphé de bien des préjugés par son jeu savant des combinaisons vocales ; il « tiroit l'âme par les oreilles de tous les auditeurs », en variant le discours musical, en coupant les soli et les récitatifs de duos, trios, quatuors, chœur à 6 et à 8 voix. Le succès fut donc considérable, et nombre de gens partageaient l'opinion du maréchal de Gramont qui mettait cette comédie au-dessus des merveilles du monde.

Aussitôt après la défaite de la Fronde,

Mazarin et la reine reprirent leur campagne mélodramatique. Buti fut chargé de recruter une nouvelle troupe de chanteurs et écrivit le livret des *Nozze di Peleo e di Theti* que Carlo Caproli mit en musique. Les *Nozze* passèrent le 14 avril 1654 dans la salle du Petit Bourbon, et excitèrent l'enthousiasme général. Il est à remarquer que l'ouvrage ne consistait pas en un opéra, en une comédie en musique comme l'*Orfeo*. Loret l'appelle le « grand Balet royal », et cette « festa musicale » revenait à la tradition du ballet de cour, puisque les grands seigneurs et le roi lui-même y prenaient part ; Benserade avait composé des vers pour les personnages du ballet et plusieurs musiciens français contribuaient à l'exécution, à côté des Italiens.

L'activité de Mazarin semble faiblir après les *Nozze*. Le cardinal cherche bien à remplacer les troupes italiennes qu'il mandait pour chaque représentation, par une troupe permanente, d'un entretien moins coûteux, mais ses démarches se ralentissent.

Evidemment, et l'exemple des *Nozze* en est une preuve, malgré le grand succès remporté par l'*Orfeo*, le goût français se plie mal à la comédie chantée, et lui préfère le ballet traditionnel, enrichi, le cas échéant, d'intermèdes musicaux. Sans doute, comme le remarque Par-

fait, on est bien obligé de convenir que l'*Orfeo* constitue un très grand spectacle, et nombre d'amateurs désireraient voir travailler à des opéras français. Mais la France ne possède pas encore de musiciens capables de réaliser pareil dessein, et d'ailleurs, aucun de nos musiciens, vers 1650, — c'est Mersenne qui le constate — ne croit que la musique puisse traduire les passions les plus tragiques. L'art de l'époque est essentiellement la tragédie, où le récit et le raisonnement occupent une place prépondérante. Or, on admet comme un dogme que la musique ne saurait narrer. Dans ces conditions, comment concevoir une conciliation entre le récit indispensable à toute action tragique et la musique ? Saint-Evremond expose sa répugnance à entendre discuter et raisonner en musique. Ce bel esprit, retranché derrière les conventions, condamne non seulement la passion italienne, mais encore le récit en musique, et cela, au nom de la nature : « Il y a une autre chose dans les opéra tellement contre la nature que mon imagination en est blessée, c'est de faire chanter toute la pièce depuis le commencement jusqu'à la fin, comme si les personnes qu'on représente s'étaient ridiculement ajustées pour traiter en musique et les plus communes et les plus importantes affaires de leur vie. » Passe pour les airs, airs à

formes fixes qui réalisent des explosions de lyrisme, mais que dire du récitatif qui se borne à amplifier les inflexions de la voix parlée et qui n'exprime rien de lui-même ? Comme le disait Peri, dans sa *Préface* à *Eurydice*, il s'agit là de formes musicales qui, « plus relevées que le parler ordinaire, et moins régulièrement dessinées que les pures mélodies du chant, sont à mi-chemin des deux ».

Ce style, le goût français hésite à l'adopter, et Mme de Motteville exprime nettement nos résistances lorsqu'elle écrit : « Les vers naïvement répétés représentent plus aisément la conversation et touchent plus les esprits que le chant ne délecte les oreilles. » De la sorte, l'intellectualisme français hésitait à s'engager dans la voie que suivaient les Italiens depuis la réforme florentine. A ces objections d'ordre esthétique, les littérateurs en ajoutaient d'autres tirées de la nature de la langue française et de l'existence de l'e muet. Bref, ces discussions oiseuses et un peu puériles ralentissaient l'établissement de l'opéra en France.

Cependant, dès l'été de 1659, Mazarin s'occupait à préparer les fêtes destinées à célébrer le futur mariage du roi ; il faisait dresser le devis du théâtre des Tuileries, tandis que l'abbé Buti écrivait le livret de l'opéra qui devait être joué

dans la circonstance et que Cavalli s'était décidé à composer.

La salle projetée n'ayant pu être prête à temps, on donna, le 22 novembre 1660, dans la galerie du Louvre, une œuvre déjà célèbre de Cavalli, l'opéra de *Serse* ou *Xerse*.

Longue et grise, la pièce n'eut guère de succès. Et pourtant, elle contenait d'admirables scènes, et Lully lui avait adjoint des intermèdes et des danses, mais les contrastes de la partition ne semblaient pas suffisamment accusés.

Xerse débute par un prologue protocolaire et courtisanesque où figurent une nymphe française et une nymphe espagnole. Au cours de l'ouvrage, Cavalli échange avec infiniment de souplesse les récitatifs et les formes fermées, et son récitatif présente beaucoup plus de relief et de vie que celui de Rossi. Il enchâsse une grande quantité de dialogues et d'ensembles vocaux, en particulier, le vif dialogue entre Arsamène, Elmiro et Romilda au Ier acte. Le passage du récitatif à l'air s'opère sans aucune brusquerie, et Lully suivra l'exemple de Cavalli qui excellait dans ce genre de transformation. Enfin, plusieurs beaux airs jalonnent la partition.

Cavalli réalise des effets pittoresques sur le terrain vocal et sur le terrain symphonique ;

après l'air de Clito : « A se, a se, mi fate ridere » ponctué d'éclats de rire, la ritournelle à 3 reprend pour son compte ces figurations imitatives.

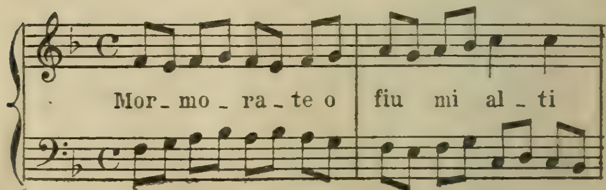
Mazarin ne devait pas voir la représentation de l'*Ercole amante*. Quelques mois après celle de *Xerse*, le 9 mars 1661, le cardinal mourait, et sa disparition s'accompagnait d'un regain d'hostilité contre l'art italien, dont disait-on, Mazarin s'était fait le protagoniste dans le but de satisfaire son goût personnel et d'éblouir la foule par la magnificence d'un spectacle étranger à notre esthétique et à notre tradition.

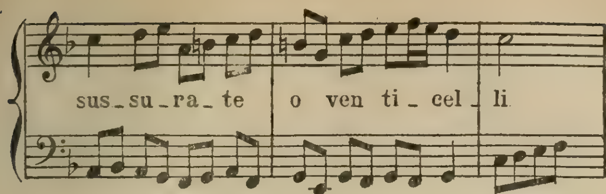
Cependant, une fois la salle des Tuileries achevée, on poussa les répétitions du nouvel opéra de Cavalli qui put passer le 7 février 1662, en présence d'une assistance considérable. Plat et compliqué, comme à l'ordinaire, le livret que Buti avait écrit pour *Ercole amante*, se basait sur les amours d'Hercule et d'Iole, amours traversées par celles de son fils Hyllas pour la même Iole et par la jalousie de Déjanire. En sa qualité d'auteur de poèmes de cantates, Buti donnait à Cavalli l'occasion d'écrire une foule d'airs, de duos et d'ensembles. Les chœurs, un peu abandonnés par le musicien depuis 1642, reprennent leur place et de petites symphonies précèdent les actes, tandis qu'un imposant pro-

logue célèbre l'union des maisons de France et d'Espagne. Les machines étaient dues à Vigarani.

Mais ce qu'il importe de remarquer, c'est que l'*Ercole amante* s'ouvre largement aux ballets, car chaque acte se termine par une entrée que dansent les seigneurs de la cour. On a donc voulu encore ici ménager le goût français pour les divertissements chorégraphiques, et on a imaginé un ouvrage mixte, mi-opéra, mi-ballet de cour, qui se rapproche des *Nozze*. Les opéras de Lully réaliseront le même compromis entre l'opéra et le ballet.

Quant au récitatif, qui étaye la partie opéra d'*Ercole*, il s'avère puissant, majestueux, soutenu qu'il est par tout l'orchestre, et fournit à Lully un modèle parfait de déclamation lyrique. En outre, l'air de sommeil reparaît très nettement caractérisé, tel celui de la scène de l'*Antre du sommeil*, avec ses séries de croches qui se meuvent par petits mouvements rapprochés (Acte II, scène VI) :





Cet air rentre dans la catégorie des *airs* et *symphonies de calme* dont on rencontre des précédents dans la littérature musicale du ballet de cour.

Cavalli cultive peu le style polyphonique ; avant tout, il s'affirme mélodiste et simplificateur, et dans la conduite des voix de ses ensembles, il procède par larges et simples harmonies. Lully se souviendra de cette manière quand il traitera ses masses chorales ; il recherchera plutôt l'effet expressif que les subtilités du contrepoint et l'étrangeté des dissonances.

A en juger par les gazettes, l'impression produite par la représentation de l'*Ercole amante* ne résultait que de la surprenante machinerie, de la belle décoration aux perspectives de colonnades et de portiques, et des danses qui rehaussaient le spectacle. C'est à peine si on touche un mot du drame musical, et, à ce point de vue, l'*Ercole* subit un échec certain.

Pour la *Gazette* et Loret, ce spectacle ne consiste qu'en un ballet agrémenté d'intermèdes

dramatiques; il semble que la tragédie musicale soit l'accessoire et le divertissement chorégraphique le principal. Nous retrouvons une fois de plus ici un témoignage du goût français pour le ballet de cour traditionnel.

Les raisons de l'insuccès de cet opéra-ballet sont multiples. On a incriminé la mauvaise disposition de la salle et le bruit résultant des conversations inopportunes d'un grand nombre de spectateurs qui n'entendaient pas l'italien. Mais il y avait des motifs plus graves, dont le nationalisme français devenu très ardent, et le conflit qui subsistait entre l'esthétique française et l'esthétique italienne en matière de mélodrame.

On sait avec quelle adresse Lully sut profiter de ces dispositions; dorénavant, il abandonne les paroles italiennes, tout en utilisant soigneusement les leçons qu'il a reçues du récitatif italien. Par la suite, on le verra cependant recourir encore au style italien lorsqu'il voudra peindre soit des situations bouffonnes, soit des situations tendues et pathétiques. L'air d'Armide abandonnée et la *Plainte italienne* de Psyché rentrent dans ce dernier cas.

Un fait demeure certain, c'est l'influence profonde que l'opéra italien a exercée sur la formation de notre tragédie lyrique. Cette influence fut d'abord d'ordre esthétique, en montrant à

nos musiciens qu'on pouvait chanter « tout du long » une comédie, et en orientant nos librettistes vers des intrigues mythologiques dans lesquelles s'affiche la rivalité amoureuse de groupes de divinités. Plus tard, Algarotti, remarquait justement l'excellent terrain d'action que la mythologie avait offert aux auteurs d'opéras.

Quinault suivra les traces de l'abbé Buti, mais il n'imitera pas son incohérence. Ensuite, l'influence italienne se manifesta au point de vue de l'exécution vocale. Les chanteurs d'outre-monts dressèrent les nôtres, leur apprirent à bien prononcer et à bien articuler, de façon à rendre leurs récits intelligibles, d'autant que, comme le remarque Bacilly, nos e muets « rendent le chant plus fade ». De son côté, Maugars fait ressortir la supériorité de la méthode italienne de chant sur la nôtre, méthode que de Nyert et Lambert devaient accommoder au goût français.

Enfin, les merveilleuses machines de Torelli et de Vigarani, en produisant la sensation la plus vive, orientaient le goût public vers les pièces à grand spectacle. C'est ce que nous allons constater en étudiant les pièces à machines nées de l'impression profonde causée par l'*Orfeo* de Luigi Rossi.

V

Pièces à machines et Pastorales. — Les Comédies en musique de Dassoucy et de la Guerre. — L'œuvre de Perrin et Cambert. — Dialogues de Lambert. — Lully et Molière.

Nous retiendrons de l'importation de l'opéra italien en France que celui-ci fut surtout considéré par les contemporains, comme une manière d'intermède introduit dans le genre traditionnel du ballet de cour.

C'est encore sous la forme d'intermèdes que la musique va pénétrer les pièces à machines et les pastorales. Il y a là, sans doute, une conséquence de l'intellectualisme français qui, dans son respect un peu intransigeant pour la tragédie et pour la comédie classiques, ne consent qu'à entr'ouvrir ces spectacles à la musique. Seulement, peu à peu, la conception d'une pièce déclamée et coupée d'intermèdes musicaux devait aboutir à l'opéra, par suite de l'empiétement progressif de ces intermèdes sur la pièce déclamée.

Victor Fournel a justement fait ressortir le rôle que joua le théâtre du Marais dans la formation de l'opéra, car la nature des sujets traités, les divertissements mêlés à l'action et la pompe du spectacle rapprochent singulièrement les ouvrages représentés au Marais des opéras proprement dits.

Nous avons montré que l'invention et l'utilisation des machines étaient fort anciennes, puisqu'elles remontent aux drames liturgiques et aux mystères. Pareillement, entremets, entrées de souverains et ballets faisaient emploi de machines diverses qui, généralement, introduisaient des musiciens, de sorte que l'idée de machine et celle de musique se trouvaient le plus souvent associées.

L'usage des machines tendait à se multiplier dans la première moitié du XVIIe siècle; on en voyait même figurer dans la tragédie proprement dite. C'est ainsi que la tragédie de Chapoton, intitulée *La descente d'Orphée aux Enfers* (1640), comporte des vols de divinités. L'année suivante, la tragi-comédie de *Mirame*, de Desmarets, jouée pour l'ouverture de la grande salle du Palais Cardinal, utilisait aussi des machines. Mais les pièces italiennes, représentées sous les auspices de Mazarin, fournissaient des exemples de machinerie bien plus saisissants que tous ceux qui

avaient été donnés jusque-là. Les prodiges réalisés par Torelli émerveillaient les spectateurs et constituaient le principal élément d'attraction des ouvrages italiens. Aussi, devaient-ils susciter une véritable révolution dans cette branche de l'art théâtral.

Vivement impressionnés par le succès de l'*Orfeo*, les comédiens du Marais résolurent d'en tirer parti, en perfectionnant la pièce de Chapoton de 1640. D'où, la *Grande Journée des machines ou le Mariage d'Orphée et d'Eurydice* qui passa en 1648. Buffequin avait construit des machines à l'italienne et on adjoignait de la musique à l'ancienne tragédie. Déjà, en 1643, une tragédie, *Le Martyre de saint Eustache*, contenait un peu de chant. Dans le *Mariage d'Orphée et d'Eurydice*, la place occupée par les machines et par la musique va s'étendre. Au Ier acte, « on entend d'abord un tonnerre »; des éclairs jaillissent, le ciel s'ouvre et Junon paraît sur son char; puis, à la scène V, ce sont les *stances* d'Eurydice. Au IIe acte, le Soleil chante une *chanson* que l'on qualifiait de « tons miraculeux » et de « traits doux et perçants ». Plus loin, Orphée ne se borne pas à faire allusion au luth grâce auquel il espère adoucir les rigueurs infernales; il chante encore pour amollir le cœur de Pluton, puis au Ve acte

(scène III), il charme les animaux du haut du mont Rhodope.

On discerne déjà ici le processus selon lequel la musique s'introduira dans la tragédie ; le pathétique ou la joie détermine une atmosphère musicale, et alors, le chant se substitue à la déclamation.

Corneille qui, comme nous l'avons vu, écrivait, dès 1632, le prologue du ballet *Le Château de Bicêtre*, travaillait, au mois de juillet 1647, à une pièce à machines avec musique que Conrart signale, en décembre 1647. Soit par jalousie, soit en raison de la maladie du roi, Mazarin fit surseoir à ce projet ; mais Corneille ne se découragea pas, et, pendant le carnaval de 1650, il donna sa tragédie d'*Andromède*, dont la musique était due au musicien poète Dassoucy, et qui mettait en scène la fable d'Andromède et de Persée. Fiancée à Phinée, Andromède va être livrée au monstre, quand Persée vient à son aide. Phinée cherche alors querelle à Persée qui, finalement, triomphe de son rival. Les machines, très importantes, qui accompagnaient *Andromède*, étaient de l'invention de Torelli.

Ainsi que nous l'avons remarqué plus haut, machines et musique forment une association étroite. Au prologue apparaît, d'un côté, le Soleil naissant sur un char, et de l'autre Melpo-

mène, muse de la tragédie qui, de concert avec le Soleil, chante à la louange du roi un air dont le chœur répète les derniers vers. Le Ier acte exhibe Vénus accompagnée d'un chœur de musique exécutant l'hymne : « Reine de Paphe et d'Amathonte. » Au IIe acte, on entend l'air d'une nymphe de Phinée et un dialogue en musique entre cette nymphe et le page de Phinée, dialogue qui roule sur le bonheur des deux amants. Chaque couplet du dialogue a pour refrain une partie chantée par les deux voix réunies, et reprise ensuite par tout le chœur : « Heureux amant, heureuse amante. » Lorsqu'au IIIe acte, Persée combat le monstre, un chœur : « Courage enfant des Dieux » vient soutenir l'action du héros et célèbre son triomphe, et au IVe, au moment de la réunion des deux amants, le chœur exécute un chant nuptial.

Enfin, le Ve acte donne encore lieu à une intervention du chœur pour hâter l'apparition de Jupiter. La pièce se clôt par un ensemble vocal.

La *Gazette* faisait une longue description d'*Andromède*, mais ne se montrait guère prolixe au sujet de la musique. Toute son attention semble accaparée par les machines. De son côté, Corneille prend soin de définir le rôle attribué à la musique dans sa pièce : « Je ne l'ai employée qu'à satisfaire les oreilles, tandis que les yeux

sont arrestés à voir descendre ou remonter les machines, ou s'attachent à quelque chose qui les empêche de prêter attention à ce que pourroient dire lès acteurs. » Il s'est bien gardé « de rien faire chanter qui fût nécessaire à l'intelligence de la pièce [1] ». Donc, le rôle de la musique demeure secondaire ; la musique est mise sur le même plan que les machines ; elle reste un art mineur, un auxiliaire, mais un auxiliaire utile. Elle intervient dans les moments où le sentiment se tend et crée une atmosphère qui avive les impressions.

Le « lien flottant » qui, dans *Andromède*, rattachait la musique à la tragédie, se rompt presque complètement dans la *Toison d'or*, représentée en 1660 par les comédiens du Marais, au château du Neubourg en Normandie. C'était l'extravagant aventurier Sourdéac qui avait organisé cette fête. Seuls, les décors coûtèrent 30.000 livres et les machines étaient de l'invention de Sourdéac lui-même. La *Toison d'or* constitue une féerie mythologique dont la musique est perdue. Précédée d'un prologue avec chœur, elle contient plusieurs airs d'Orphée, et un concert de tritons et de sirènes pour introduire la reine Hypsipyle.

1. J. Ecorcheville. *Corneille et la Musique*, p. 20.

Dix ans auparavant, en 1650, le Marais représentait une pièce de Boyer, la tragi-comédie d'*Ulysse dans l'Ile de Circé ou Euriloche foudroyé*, qui n'est pas sans analogie avec *Andromède* et où de nombreuses machines et des changements de décors s'accompagnent de musique.

Les comédiens du Marais reprenaient même le mythe d'*Armide et Renaud* dans un ambigu de Quinault composé de pièces diverses : pastorale, comédie et tragi-comédie, et intitulé *La Comédie sans comédie* (1654). C'était une pièce à tiroirs assez semblable à l'*Illusion* de Corneille, et dont le IVe acte, *Armide et Renaud* donne l'impression d'un petit opéra. D'abord, Armide apparaît suspendue en l'air et évoque Hydraot, puis Renaud, couché sur l'herbe de l'Ile enchantée, écoute un triton et une sirène qui chantent la joie d'aimer. L'amour empêche Armide de frapper Renaud endormi ; finalement, les deux amants sont enlevés par de petits amours.

L'évolution vers l'opéra se dessine avec encore plus de netteté dans les *Amours de Jupiter et de Sémélé*, tragédie de Boyer jouée au Marais au début de 1666. Denis Buffequin avait imaginé toute la machinerie de la pièce, et le « Dessein de la tragédie » vantait la composition de la musique « faite par ordre du Roy et par un des plus grands Génies du Royaume » en lequel il

convient vraisemblablement de voir Louis de Mollier[1]. De fait, le prologue pompeux qui ouvre la tragédie a l'aspect d'un prologue d'opéra auquel manquerait le récitatif, et les airs y prennent naissance au sein de la déclamation. Devant un décor figurant le Mont Parnasse, et orné, à l'italienne, d'allées de cyprès et de statues royales, retentit un tintamarre guerrier de trompettes pendant lequel Melpomène et Thalie paraissent et se mettent à célébrer leurs mérites respectifs. Successivement, surgissent Euterpe et Apollon. La venue de ce dernier s'accompagne « d'un admirable concert de tous les instrumens des Muses, pour faire voir qu'il en est le maître ». Il entend les Muses chanter l'une après l'autre, et les exhorte à vivre sans jalousie « pour la plus grande gloire de Louis » ; cela fait, Apollon s'envole, tandis que Thalie et Euterpe partent de leur côté.

Les actes qui suivent vont apporter de nombreux témoignages de recherche d'expression par la musique, avec l'association que nous avons déjà signalée entre cette dernière et les machines, avec l'entrée en jeu de la musique dans un but décoratif ou pathétique. C'est au

1. En 1650-1656, on voit Louis de Mollier ou Molier remplir les fonctions de joueur de luth de la Chambre (Ms. fr., 23058, f° 56vo, A. N., KK, 209).

Ier acte, l'Aurore précédée de deux Heures qui « chantent en forme de dialogue un air admirable qu'elles adressent à Sémélé » ; c'est, au IIe acte, l'hymne des bergers dont « l'harmonie précipitée marque admirablement bien le besoin et l'empressement d'une troupe alarmée » ; ce sont l'air de Vénus, la danse des Plaisirs, l'air de Jupiter, au Ve acte. A la fin de la pièce, le palais du roi de Thèbes s'embrase et disparaît dans un océan de nuages. Des chœurs entourent de leur magnificence la majesté olympienne de Jupiter.

Toutes ces particularités rapprochent donc singulièrement le spectacle de ce que sera quelques années plus tard, l'opéra, et il convient de reconnaître l'importance qu'offrent les pièces de Boyer dans le mouvement qui devait aboutir à la tragédie lyrique. Son émule Donneau de Visé donnait au Marais, en 1670, les *Amours de Vénus et d'Adonis*, et le 6 février 1671, les *Amours du Soleil* dont le livret constate le goût qui se manifestait en France pour les pièces à machines, et annonce pompeusement les splendeurs que va dispenser le nouveau spectacle.

Le « sujet » des *Amours de Bacchus et d'Ariane* (7 janvier 1672) insiste sur la faveur dont bénéficient les pièces en musique, et la comédie héroïque de de Visé ressemble singulièrement à un opéra. On y a accumulé les décorations et

les machines, et, partout, airs, dialogues, symphonies dus à Louis de Molier mettent en valeur les moments essentiels de l'action [1].

Un prologue précède la pièce comme d'habitude, et avant le lever du rideau, « on entend une *Ouverture* faite exprès pour cette pièce et des plus belles qu'on ayt encore ouyes ».

Le rideau se lève ensuite et le théâtre représente l'île de Naxos. Mercure descend du ciel pour inviter ses habitants à fêter l'arrivée prochaine de Bacchus, et Junon plane sur un nuage transparent qui affecte la forme d'un globe. Tout de suite, la musique entre en action, et ce sont des dialogues coupés par des ensembles que suivent l'arrivée de Bacchus au son des timbales et des trompettes, et les joyeuses danses des satyres. On entend un orchestre composé de flûtes, de hautbois, de sacquebutés, de nazards, de cornets à bouquin, de « nyacares » (nacaires), auxquels se joignent les violons : « ce qui forme un concert si nouveau et si surprenant qu'on n'en a jamais ouy de pareil ». Les danses s'entremêlent de pièces vocales, telles que solos et

1. On lit en effet, dans le *Mercure galant* de 1672, I, p. 109-111, à propos du *Mariage de Bacchus et d'Ariane* : « Les airs en sont faits par ce fameux M. de Molière dont le mérite est si connu et qui a travaillé tant d'années aux Airs des Ballets du Roy. Elle [la pièce] est de l'Autheur des *Amours du Soleil* qui firent tant de bruit l'année dernière... »

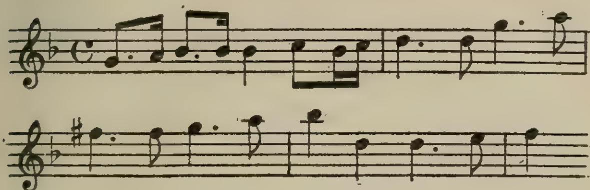
trios. Lorsqu'au IIIe acte, Ariane déclare qu'elle va épouser Bacchus, une figuration énorme — près de 80 personnes — se déploie sur le théâtre. Après un coup de tonnerre, le ciel s'ouvre, et à l'émerveillement général, Jupiter et Junon apparaissent ; puis, une nymphe félicite les deux amants en chantant une gavotte. La pièce se termine par une danse générale à laquelle prennent part tous les instruments.

On conviendra que rien ne ressemble plus à un opéra que pareil spectacle, et une observation analogue s'applique au *Collier de perles* (1672), où l'on chante encore une gavotte. Le livret ne manque pas l'occasion de faire l'éloge de « l'illustre » Molier qui a composé la musique, et de vanter son « admirable génie ». A la fin, on assiste à une sorte de petite pastorale, avec scène d'incantation, symphonies, chansons, et dialogue en musique entre le berger Tircis et la bergère Sylvie.

L'habitude d'intercaler des intermèdes dans les tragédies se prolongea même après l'établissement définitif de l'opéra. Nous en rencontrons un exemple dans les tragédies de *Sédécias* et de *Zénobie* représentées chez le sieur Filz [1], au

1. Filz tenait une institution pour les jeunes gens de bonne famille, et faisait jouer à ses élèves des tragédies avec intermèdes de musique et de danse.

faubourg Saint-Germain, les 11, 14 et 16 septembre 1673. La chorégraphie et la musique étaient de Beauchamp et de Le Seur. Après une ouverture qui rappelle le style de Lully :



chacun des 5 actes de *Sédécias* s'accompagne d'un intermède lié à l'action. Ainsi, au Ier acte, une princesse affligée de la captivité de Sédécias exprime ses peines et son inquiétude par un récit chanté ; entre les couplets de son récit, 4 danseuses représentant les Passions, se livrent à une mimique appropriée. L'intermède du IVe acte comprend des fantômes et un dialogue en musique des ombres de Démocrite et d'Héraclite. Enfin, le dernier intermède revêt un aspect pastoral. La tragédie de *Zénobie* présente une disposition analogue.

*
* *

A côté des pièces à machines, la *Pastorale* joue un rôle très important dans la genèse de l'opéra. Un examen même superficiel des

opéras de Lully suffit à discerner la place considérable qu'y occupent les épisodes pastoraux. Le prologue de *Cadmus*, une partie du IIe acte de *Roland*, l'acte de l'Ile enchantée de *Thésée*, l'opéra d'*Isis* presque tout entier, les démons déguisés en bergers d'*Armide*, *Acis et Galathée*, relèvent manifestement de la pastorale.

De plus, la pastorale ne traite guère que des sujets qui seront repris plus tard par la tragédie lyrique, et il suffit de comparer les titres de ses manifestations avec ceux des futurs opéras pour en constater l'étroite analogie et même la parfaite similitude.

Au début du XVIIe siècle, deux pièces résument les diverses modalités de la pastorale française : ce sont la *Bergerie* de Montchrétien (1601) et *Les Amantes ou la Grande Pastorelle* de Nicolas Chrestien, sieur des Croix (1613). Ces pièces, écrites en vers décasyllabiques, sont à la fois confuses et ennuyeuses, mais elles offrent une particularité qui touche à la musique. Dans toutes les tirades que débitent bergers et bergères, on semble rechercher avant tout l'effet musical. De-ci, de-là, des chansons se mêlent au dialogue, et les répliques s'organisent en couplets qui s'équilibrent, se font vis-à-vis, en quelque sorte, car ils sont de longueur égale. En même temps, les sentiments exprimés s'estompent et par cette

façon d'imprécision, deviennent proprement musicaux. On obtient ainsi des pièces musicales sans musique. Mais à cette prédisposition latente à la musique, la pastorale s'adjoint de nombreux épisodes musicaux, surtout en Italie où, dès le XVIe siècle, Alfonso della Viola et Cavalieri collaborent aux pièces de Beccari et du Tasse.

En France, le XVIe siècle ne s'écoule pas sans que la pastorale fasse accueil à la musique. C'est ainsi que le 22 février 1576, Nicolas de Montreux, bibliothécaire du duc et de la duchesse de Mercœur, donnait dans la grande salle du château de Nantes, sous l'anagramme d'Olenyx du Mont-Sacré, une curieuse pastorale agrémentée d'intermèdes musicaux et intitulée *Arimène ou le berger désespéré*. Cette fable bocagère comporte un sauvage, un chevalier errant et un magicien, Cincinnant. Entre les actes, Olenyx du Mont-Sacré introduit des intermèdes mythologiques avec machines : escalade du ciel par les Géants, enlèvement d'Hélène, délivrance d'Andromède, descente d'Orphée aux enfers. *Arimène* présente aussi une particularité fort intéressante, celle du décor mobile réalisé au moyen de pentagones tournants dont chaque face constituait un décor différent. « Derrière les pentagones, dit le livret, était la musique composée diversement de toutes sortes de voix et d'instrumens dont les paroles

et les airs étaient neufs et faits pour ce seul sujet. » A la fin de la représentation, on entendait une suite de chants en l'honneur du duc de Mercœur.

Les Amantes ou la Grande Pastorelle présentent, de même, des intermèdes tirés de l'histoire de France, depuis la conversion de Clovis jusqu'à la Pucelle d'Orléans. Il y a un magicien, un satyre, Briarée. Au IIe acte, le berger Eurialle fait entendre une chanson de 5 couplets. Au IIIe acte, c'est la chanson amoureuse d'Ariston : « Que me sert d'estre fidelle », au IVe acte, l'air désolé d'Elice qui aime le cruel Delfis : « Las, je me meurs ». On entend même un dialogue entre Delfis et l'Echo qui redit la fin des phrases de Delfis.

Deux ans plus tard, en 1615, apparaît une pastorale en musique, sous le titre du *Triomphe de Bacchus*. La musique, qui était de la composition de Favier, a disparu. Quant à la pièce qui revêt le caractère mixte, tragi-comique, de ses contemporaines, elle offre une particularité curieuse : c'est une scène comique de médecins qui annonce tout à fait celle des apothicaires de *Pourceaugnac*.

D'ailleurs, l'influence italienne qui s'exerce après les représentations de la *Finta Pazza* et de l'*Orfeo*, et qui développe le mouvement des

pièces à machines, agit aussi bien sur les pastorales que sur les tragédies. Les premières en arrivent à se confondre avec les secondes, car elles exploitent comme celles-ci des éléments mythologiques et fabuleux.

L'extrême faveur qui entourait le ballet de cour à cette époque lui assurait une sorte de monopole mélodramatique, au détriment de la pastorale proprement dite, et il nous faut attendre l'année 1646, pour rencontrer une tentative de comédie en musique. Cette année-là, d'après Ménestrier, l'abbé Mailly, secrétaire du cardinal Bichi, fait représenter à Carpentras quelques scènes de musique récitative pour accompagner la tragédie d'*Achebar roi du Mogol*.

A partir de ce moment, les comédies et pastorales en musique vont essayer de résoudre le problème du récitatif. Mais d'abord, elles tourneront ce problème par des artifices plus ou moins ingénieux, et adoptent une solution voisine de celle de l'opéra-comique.

En 1650, Charles Coypeau, sieur Dassoucy, joueur de luth, et qui, comme nous l'avons vu, avait été l'auteur des intermèdes musicaux d'*Andromède*, compose une comédie ou pastorale en musique réeemment mise en lumière [1]. *Les*

1. H. Prunières. *L'opéra italien en France avant Lulli*, pp. 333 et suiv.

Amours d'Apollon et de Daphné laissent encore alterner les airs chantés et les vers déclamés et n'apportent par conséquent aucune solution à la question du récitatif. Divisée en 3 actes, cette petite pastorale est précédée d'un prologue à la gloire du roi. La musique n'en a malheureusement pas été retrouvée; elle était très fournie, ainsi qu'on va en juger. Au Ier acte, Apollon et Daphné chantent chacun une chanson, et pour terminer l'acte, l'Amour fait entendre un air. Au IIe acte, Apollon et Daphné exécutent un dialogue en musique. Le Dieu est amoureux de la Nymphe qui s'enfuit après que celui-ci lui a déclaré sa flamme. Apollon exprime alors sa désolation, mais en déclamant, et c'est l'Amour qui, à sa place, chante un air sur le ton railleur qui caractérise la pièce. Le IIIe acte débute par un dialogue parlé entre Apollon et Pénée, père de Daphné. La Nymphe s'endort et Apollon la berce d'un air de sommeil italien « Dormite, belli occhi ». Ici, l'influence de l'art d'outre-monts est évidente ; au demeurant, Dassoucy se montrait grand admirateur de l'*Orfeo*.

Soudain, Daphné se réveille, repousse Apollon et se métamorphose en laurier. Alors, le Dieu dit son désespoir dans un monologue qui se termine par l'air « O douleur, ô fureur » que Daphné coupe de ses consolations. On voit donc là un

sentiment qui se tend progressivement, et qui, arrivé à son paroxysme, s'exprime par la musique. Une chanson de l'Amour termine la pièce.

Une autre pastorale due à un poète famélique et ivrogne, mais non dénué de talent, Charles de Beys, date de 1655. On attribue à de Beys une singulière composition parue en 1640 sous le titre de *Comédie de Chansons*, et faite d'une laborieuse marqueterie de pièces rapportées ; tirades et dialogues étaient extraits de chansons morcelées, et placés les uns à la suite des autres. L'avertissement expose, sans modestie, qu'il s'agit là d' « un ouvrage aussi ingénieux que l'on le sçauroit souhaiter », et « qu'il faut en estimer l'agréable invention et le subtil artifice ». De Beys met bout à bout une série de couplets qu'il emprunte à des chansons, airs de cour et vaudevilles, en les choisissant de façon à ce qu'ils s'accordent avec le caractère de chaque scène.

Ces sortes de « puzzles » poétiques, si on peut s'exprimer ainsi, étaient très à la mode vers la moitié du XVII[e] siècle. On s'amusait à échafauder une action scénique en ajustant les uns aux autres des vers pris à diverses chansons, et on confectionnait, par le même procédé, des *Comédiès de Proverbes*. Bien certainement, la *Comé-*

die de Chansons de de Beys n'était pas chantée, en raison du découpage excessif des couplets. Mais elle est cependant significative, car elle va fournir à ce poète un moyen de tourner le problème du récitatif et de faire chanter une comédie d'un bout à l'autre. Il lui suffira, pour cela, de placer une série de chansons les unes à la suite des autres, de telle sorte que cette juxtaposition présente un sens.

Telle est l'esthétique du *Triomphe de l'Amour*, joué au Louvre le 22 janvier 1655 par la musique du roi. La musique en est perdue ; elle était due à un organiste de la Sainte-Chapelle, Michel de La Guerre, qui collaborait aux concerts donnés chez Pierre de la Barre[1].

La Guerre s'attribuait, d'ailleurs, la nouveauté de la tentative lyrique du *Triomphe de l'Amour*. En dédiant au roi ses *Œuvres en vers de plusieurs autheurs mises en musique*, il écrit : « Elle [S. M.] témoigna ne pas désagréer tout à fait la nouveauté de cette pièce dont j'avais inventé la manière et qui est, en effet, le premier ouvrage de cette sorte qui ait jamais paru en ce royaume. » Et plus loin, il qualifie sa composition de petit concert, « que je me suis

1. Michel de la Guerre, natif de Paris fut reçu organiste de la Sainte-Chapelle, à la place de La Galle, le 1er janvier 1633. Il mourut le 12 novembre 1679. D'après Loret, c'était un « très excellent maître de luth ».

efforcé de rendre agréable par une manière de dialogue dont je puis dire que personne avant moi ne s'estoit advisé ».

La « nouveauté » qu'invoque La Guerre ne consistait pas en une innovation bien sensationnelle, car depuis longtemps, le ballet de cour présentait de bons spécimens de style récitatif, sous les espèces de récits et de dialogues. On peut s'expliquer le caractère de revendication de son texte en remarquant qu'il le rédigea en 1661 ; or, cette année-là, Perrin venait de faire paraître ses *Œuvres de Poésie*, où la *Pastorale d'Issy* (1659) est intitulée : « Première comédie française en musique représentée en France. » La Guerre voulait donc s'assurer la priorité d'un ouvrage du même genre.

Le *Triomphe de l'Amour* est une simple pastorale à 5 personnages dont l'argument peut se résumer comme il suit : « Climène mesprise Lysis qui l'ayme ; Cloris ayme Lysis — Lysis la mesprise — Philandre ayme Cloris. — Cloris mesprise Phylandre ». — Mais l'Amour, sous les traits de Cupidon, va mettre au point cet imbroglio sentimental et, grâce à ses bons offices, la paix et le bonheur régneront dans les deux groupes antagonistes.

Composée de chansons qui se font suite, sans solution de continuité, la pièce équilibre

ses scènes avec une symétrie parfaite, en balançant exactement les répliques. Nous y rencontrons l'ordonnance régulière d'oppositions que nous avons signalée plus haut dans l'économie des pastorales. Ici, 12 chansons se trouvent mises bout à bout ; elles peuvent être chantées par une seule voix, ou par 2 voix en dialogue, ou encore à 2 et à 4. De Beys a étroitement engagé les dialogues les uns dans les autres, et par là, il est parvenu à assurer l'unité de sa composition. Comme l'action dramatique en est fort simple, la partie explicative de celle-ci devient inutile et le canevas des chansons suffit à dénouer l'intrigue. Donc, point de récitatif proprement dit à la manière de l'opéra italien. Musicalement parlant, le *Triomphe de l'Amour* est une véritable *Comédie de chansons*. Ménestrier écrit à ce propos : « C'est par des chansons qu'on a trouvé la fin de cette musique d'action et de théâtre qu'on cherchait depuis si longtemps avec si peu de succès, parce qu'on croyait que le théâtre ne souffrait que des vers alexandrins et des sentiments héroïques semblables à ceux de la grande tragédie. »

Il rappelle aussi le rôle joué par les dialogues, qui furent une des premières formes de la musique récitative : « Il y a plusieurs dialogues de Lambert, de Martin, de Perdigal, de

Boësset, de Cambefort qui ont servi, pour ainsi dire, d'ébauche et de prélude à cette musique qu'on cherchait et qu'on n'a pas d'abord trouvée. » Il conclut que « c'est par des dialogues que la musique dramatique a insensiblement commencé parmi nous ». En écrivant le *Triomphe de l'Amour*, de Beys a seulement développé le système du dialogue ; c'est là son unique innovation.

Les tentatives de Dassoucy et de La Guerre ne résolvent donc pas le problème du récitatif. Dassoucy imagine une combinaison qui constitue un prototype d'opéra-comique, et La Guerre tourne la question en supprimant la nécessité d'explications par la musique.

*
* *

Nous en venons à deux personnages qui, sans pouvoir mériter le titre de créateurs de l'opéra français, ont néanmoins joué un rôle de premier plan dans l'acheminement des formes anciennes vers la tragédie lyrique. Pierre Perrin et Robert Cambert se sont préoccupés tous deux de la composition des comédies en musique et de la création de l'instrument récitatif.

On est assez mal renseigné sur la biographie du remarquable musicien que fut Robert Cam-

bert. Né à Paris vers 1628, Robert Cambert était le fils d'un fourbisseur portant le même prénom que lui, et de Marie Moulin. Le 27 juin 1655, il épousait Marie du Moustier; il occupait alors les fonctions d'organiste de la Collégiale Saint-Honoré qu'il avait obtenues, le 21 octobre 1652, à la suite du congé de Nicolas Gigault retenu à Saint-Nicolas-des-Champs [1]. Élève de Jacques Champion de Chambonnières, Cambert jouissait d'une brillante réputation ; en octobre 1657, à l'occasion de la fête de Saint-François d'Assise, la *Muze historique* vante son « merveilleux talent » et déclare que « par étude et par nature » il « excelle en cet art excellent ». Quatre ans plus tard, lors de l'inauguration d'une église à Issy, Loret traite Cambert de « grand musicien ». A cette époque, il avait déjà composé des motets, et s'était aussi essayé aux comédies en musique. Sur ce terrain, il semble bien avoir simplement cherché à imiter La Guerre, mais dans une lettre conservée aux Archives de la Comédie française, il se donne comme l'inventeur du genre : « Ayant toujours eu en pensée d'introduire les commédies en musique comme on faisait en Italie, je commençay, en 1658, à faire une Élégie à trois voix diffé-

1. Arch. Nat., LL., 508, f° 67b.

rentes, en espèce de dialogue et l'on venoit en entendre les concerts, et cette Élégie s'appelait la *Muette ingrate.* » Cambert rapporte ensuite que Perrin ayant entendu cette « pièce qui réussissait avec succez » s'en inspira pour composer une petite pastorale ; que cette pastorale fut fort applaudie, et que le roi la fit représenter devant lui à Vincennes.

Il semble donc acquis qu'en 1658, soit un an après la reprise du *Triomphe de l'Amour*, Cambert avait composé une pièce à 3 voix, la *Muette ingrate* dont l'auteur demeure inconnu et dont la musique est perdue.

A ce sujet, nous remarquerons qu'une malchance persistante pèse sur les premiers essais de comédies françaises en musique. On ne possède ni la musique de Dassoucy, ni celle de La Guerre, ni celle de Cambert pour la *Muette ingrate*, ni la partition de la *Pastorale* de 1659 dite *Pastorale d'Issy*. Pierre Perrin qui remplissait auprès de Gaston, duc d'Orléans, frère de Louis XIII, les fonctions d'introducteur des ambassadeurs, s'était, depuis longtemps déjà, appliqué à la composition de vers propres à être mis en musique, vers qu'il faisait courts, irréguliers, et dont la plasticité se prêtait au rythme musical. De nombreux musiciens tels que Moulinié, Sablières, Lambert, Cambert,

Boësset, Cambefort, Bacilly, travaillèrent sur les vers de Perrin, et Ménestrier nous instruit de sa poétique. Perrin, écrit-il, s'était aperçu « que notre langue étoit capable d'exprimer les passions les plus belles et les sentiments les plus tendres, et que si on méloit un peu des manières de la musique italienne à nos façons de chanter, on pourroit faire quelque chose qui ne seroit ny l'un ny l'autre et qui seroit plus agréable ».

Il avait fait entendre à l'abbé de la Rovère, pourtant assez sceptique à cet égard, « quelques airs en dialogues composés par Cambert sur des paroles qu'il avait faites à dessein pour exprimer les passions et les mouvements de l'âme les plus pathétiques ». Tantôt, il représentait un « amant désespéré » chantant un air mélancolique et invitant la mort à venir mettre un terme à sa douleur. Tantôt, il entreprenait « un air en style narratif pour voir comment réussiraient ces expressions naturelles où il n'y a rien qui ressente la passion » :

« Amour et la Raison
Un jour eurent querelle ».

Donc, Perrin s'attachait à chercher une solution au problème récitatif. Le recueil de poésies qu'il dédiait à Colbert en 1667 contient « de grands récits composez pour plusieurs chants

liés, premièrement pratiquez par les Italiens ». Deux d'entre eux, tirés de l'italien, *Poliphème jaloux* et la *Mort de Thisbé*, avaient été mis en musique respectivement par Moulinié et par Sablières. Cependant sa *Pastorale*, d'abord imprimée à part en 1659, puis avec ses *Œuvres de poésie* de 1661, sous le titre de *Première comédie française en musique représentée en France*, lequel faisait bon marché des pastorales antérieures de Dassoucy et de La Guerre, le montre mal disposé à cultiver le style récitatif puisqu'il s'écrie emphatiquement : « J'ai composé ma pastorale toute de pathétique et d'expressions d'amour, de joye, de tristesse, de jalousie, de désespoir... j'en ai banny tous les raisonnements graves et même toute l'intrigue. » Cette pastorale, divisée en 5 actes, comprend 14 scènes et met en scène 7 personnages, 3 bergers, 3 bergères et un satyre. Si l'on en croit Ménestrier, l'effort vers le récitatif y demeure très faible, puisque la pièce était composée de « 14 chansons que l'on avoit liées ensemble comme on avoit voulu ». Ces 14 chansons arbitrairement juxtaposées rappellent singulièrement le système employé par La Guerre, et comme le remarque M. Romain Rolland, par Vecchi dans ses *Veilles de Sienne*. Pourtant, l'examen du livret montre que si Perrin se montre attaché à

l'ordonnance symétrique des répliques, du moins, varie-t-il un peu la mesure de ses vers. Son dialogue, plus assoupli que celui de de Beys, se complique et se fragmente davantage. Il y a un progrès certain sur le *Triomphe de l'Amour*, et peut-être, convient-il d'interpréter dans le sens du récitatif, la déclaration qu'émet Perrin dans sa Préface en disant qu'il n'était point de scène dont on ne pût faire une chanson ou un dialogue, mais « qu'il était de la prudence du musicien de ne pas leur donner entièrement *l'air de chanson* et de les accommoder au style du théâtre et de la représentation ». De fait, tel passage confié au satyre s'arrangerait très bien du style récitatif.

Perrin s'explique d'une façon plus nette sur le rôle que la symphonie joue dans sa pièce, soit à l'égard de l'ouverture, soit à l'égard des ritournelles et de l'accompagnement des airs.

Au reste, la présence des symphonies et des ritournelles est relevée par Saint-Évremond qui signale les « concerts de flûtes » qui émaillaient cet « essai d'opéra ». Retenons aussi l'expression d' « opéra » dont se sert Saint-Évremond et qu'on retrouve dans les *Mémoires* de Perrault.

Jouée à Issy, en avril 1659, chez M. de la Haye, maître d'hôtel de la reine Anne d'Autriche, la pastorale de Perrin et Cambert rem-

porta un vif succès que Loret enregistre dans sa lettre du 10 mai. Cambert y est qualifié de

« ... maître par excellence
En la musicale science ».

et quelques jours plus tard, le gazetier soulignait le « grand contentement » causé par la pastorale en musique.

Ce succès vint aux oreilles du roi qui fit représenter la pièce à Vincennes le mois suivant. Mazarin se montra surpris de la réussite des deux auteurs, mais Perrin, qui ne manque jamais une occasion de se complimenter, relatait dans une longue lettre adressée à la Rovère[1] que « son Éminence témoigna à M. Cambert estre dans le dessein d'entreprendre avec lui de pareilles pièces ». Au cours de cette missive, le poète énumère les neuf griefs que les beaux esprits de son temps dirigeaient contre l'opéra italien : mauvais livret, musique souvent « importune par ses disparates », par ses extravagantes saillies, par ses « détonations », longueur excessive des récits et des ouvrages, monotonie du dispositif vocal, emploi de la langue italienne « inconnue à la majeure partie des spectateurs », trop grandes dimensions du théâtre,

1. Lettre datée de Paris, 30 avril 1659 et placée en tête de la Pastorale dans les *Œuvres* de 1661.

enfin usage des castrats. Le succès de la *Pastorale d'Issy* coïncidait avec la poussée du chauvinisme français qui s'insurgeait contre les importations d'art italien. Perrin disait lui-même que ce succès était dû « à la passion de voir triompher notre langue, notre poésie et notre musique, d'une poésie et d'une langue étrangères ».

On s'étonnera que Perrin n'ait pas connu les œuvres antérieures de Dassoucy et de La Guerre. Assurément, il n'est pas modeste, et parle avec une superbe ignorance des opéras italiens. Il se donne sans vergogne le rôle d'un pionnier qui a le premier « défriché une terre neuve », en fournissant à son pays « un modèle de comédie française en musique ». — En même temps, il annonce deux nouveaux « modèles », la comédie d'*Ariane*, et la tragédie de *La Mort d'Adonis*.

Nous n'insisterons pas ici sur les multiples déboires du poète, dont on trouvera une relation détaillée dans l'ouvrage que Nuitter et Thoinan ont consacré aux *Origines de l'Opéra*[1].

Emprisonné de mai à septembre 1659, Perrin avait écrit *Ariane et Bacchus*, qui ne put être jouée, soit, si l'on en croit Perrin, en raison de la mort de Mazarin survenue le 9 mars 1661,

1. Nuitter et Thoinan. *Les origines de l'opéra français*, 1886, pp. 59 et suiv.

soit, au dire de Cambert, auteur de la musique, à cause du mariage du roi.

Comme les précédentes, la partition d'*Ariane* est perdue; il ne subsiste, sur le livret, que quelques indications relatives aux symphonies, mais qui restent très intéressantes parce qu'elles permettent de se rendre compte de l'importance prise dans cette pièce par la musique instrumentale. Un concert de trompettes, de tambours et de fifres constituait l'ouverture, après laquelle commençait la symphonie des luths et des théorbes chargés d'accompagner les voix. On entendait des musettes au IIe acte, une symphonie instrumentale au IIIe, un concert de hautbois au IVe, enfin une grande symphonie de violons au Ve.

Ariane avait été mise en répétitions à l'hôtel de Nevers. Saint-Évremond déclare que « la musique fut le chef-d'œuvre de Cambert ». Selon lui, « les plaintes d'Ariane et quelques autres endroits de la pièce ne cèdent presque en rien à ce que Baptiste a fait de plus beau ».

Avec *La Mort d'Adonis*, nous sommes en présence d'une tragédie dont Jean-Baptiste Boësset, fils d'Antoine Boësset, avait composé la musique. Mais, au petit coucher du roi, une cabale s'éleva contre cette musique, que Perrin qualifiait pourtant de « la plus sçavante, la plus

variée et la plus touchante qu'on ayt entendue, je ne dis pas en France, mais dans toute l'Europe ». *La Mort d'Adonis* ne vit jamais le feu de la rampe.

Entre la représentation de la *Pastorale d'Issy* (1659) et la *Pomone* de 1671, Perrin et Cambert, étroitement associés, n'étaient pas demeurés inactifs. En 1660 et en 1661, Perrin avait composé des *Paroles de musique* ou *Rondeau pour chanter devant Leurs Majestés*, un *Épithalame*, un motet, un air de ballet, qui figurent dans son recueil de 1661 (*Œuvres de Poésie*). Il mettait en vers français des Leçons et des Psaumes que Ballard publia en 1665, sous le titre de *Cantica pro capella Regis*.

Quant à Cambert, il donnait en 1665 un volume d'*Airs à boire à 2 et 3 parties*, dont seule la partie de basse a été conservée, et l'*Advis au lecteur* de ce recueil vante les mérites de Perrin, « excellent et incomparable pour la composition des paroles de musique[1] ».

En 1666, Cambert composait le trio bouffe dit *Trio de Cariselli*, destiné à la comédie de Brécourt intitulée le *Jaloux invisible* (1666). Ce trio connut un grand succès ; il fut même inséré

1. En 1660, François Roberday dans ses *Fugues et caprices à 4 parties*, composait des variations sur des sujets de Couperin et de Cambert.

dans les *Fragments* de Lully (1702) et dans les *Fêtes de Thalie* de Mouret.

Mais Perrin, non content d'accumuler ses « *Paroles de Musique* » envisageait encore les moyens pratiques susceptibles de réaliser les idées qui lui étaient chères en matière de poésie destinée à la musique. C'est ainsi que, dans l'avant-propos du *Recueil de Paroles de Musique* qu'il dédiait à Colbert, il suggérait l'établissement d'une *Académie de Poésie et de Musique*, « pour examiner et pour fixer les règles de cet art si utile pour l'avancement et pour la conciliation de la Poésie et de la Musique ».

Au mois de juin 1669, la création de l'Opéra fut décidée officiellement. Colbert avait agréé les désirs de Perrin dont son ardent patriotisme approuvait les projets artistiques. Le 28 juin de cette année, Perrin recevait un privilège d'une durée de 12 ans « pour l'établissement des Académies d'Opéra ou Représentations en Musique en vers français, à Paris et dans les autres villes du Royaume ». Ce privilège visait les Académies d'Italie et proposait de les imiter, dans l'espoir, disait le texte, que « nos sujets s'accoustumant au goût de la musique, se porteroient insensiblement à se perfectionner en cet art, l'un des plus nobles des libéraux ». On peut donc dire, qu'administrativement parlant, Perrin et

Cambert sont les *fondateurs* de l'opéra français.

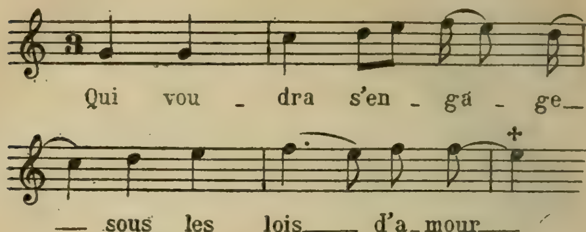
Il résulte des documents conservés aux Archives de la Comédie-Française que Perrin forma, dans ce but, une société où figuraient Cambert et d'autres musiciens. Un certain Jean Laurent de Beauregard était le bailleur de fonds, et on choisit comme pièce de début cette *Ariane*, dont il a été question plus haut. Après avoir rassemblé des musiciens dont plusieurs venaient de Bordeaux et de Toulouse, Perrin fit commencer les répétitions d'*Ariane*, et s'associa, vers le 12 décembre 1669, avec deux nouveaux personnages, au demeurant assez peu recommandables, Sourdéac et Champeron. Nous n'insisterons pas ici sur l'histoire de cette société que l'on trouvera exposée en détail dans l'ouvrage de Nuitter et Thoinan. Toujours est-il qu'à la place d'*Ariane*, les associés préférèrent donner une autre pièce, *Pomone*, que Cambert avait composée en trois mois.

La première de *Pomone* eut lieu le 3 mars 1671, dans la salle du jeu de paume de la Bouteille, rue des Fossés de Nesles, et le nouvel ouvrage remporta un très vif succès. Il se composait de 5 actes, précédés d'un prologue étranger à l'action, à la mode italienne. Saint-Evremond

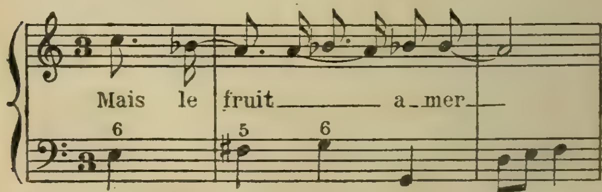
ne goûtait guère les paroles, mais il admirait la musique : « C'est le premier opéra français qui ait paru sur le théâtre; la poésie en était fort méchante, la musique belle... On voyait les machines avec surprise, les danses avec plaisir ; on entendait le chant avec agrément, les paroles avec dégoût ». La Gravette de Mayolas donne un compte rendu uniformément élogieux. Il admire tout, les voix, la composition, les paroles, l'étude et le soin apportés à la représentation. Robinet, à deux reprises différentes, se montre enchanté, et parle « d'agréable régal ».

Pomone comportait une ouverture à la française, débutant en style majestueux et saccadé; après quoi, venaient un « très viste » et un « gayement » orné d'effets d'écho. Pour le prologue, le théâtre représentait le Louvre. On assistait à un dialogue, avec ritournelle à la basse, chanté par Vertumne et la Nymphe de la Seine, et qui offre déjà un exemple très accusé de récitatif. Après une seconde ouverture, commence la pastorale proprement dite, laquelle met en scène 8 personnages. Le décor figure maintenant les jardins de Pomone, et la déesse chante l'air « Passons nos jours », dont les nymphes, Vénilie et Juturne reprennent le refrain à deux. Une courte ritournelle
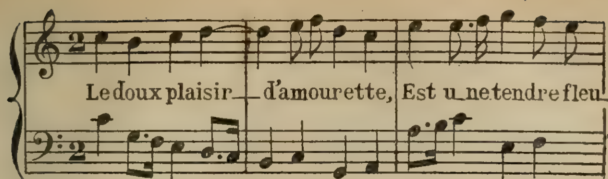
de flûtes prépare alors le deuxième air de Pomone :

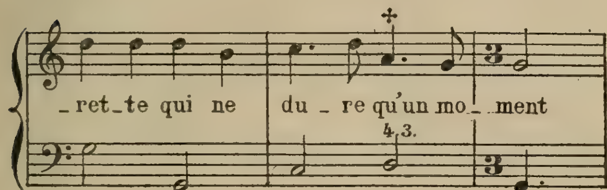


qui marque bien la manière de Cambert. Dans cet air, rien ne dépasse les acquisitions expressives déjà réalisées par l'air de cour ; on y rencontre les mêmes intentions descriptives, les mêmes modulations associées aux variations du sentiment. C'est ainsi que la basse accompagne les mots « le flot de la mer » à l'aide de figurations de croches ; la poésie évoque-t-elle un « fruit amer », aussitôt, le musicien module et insiste sur le si bémol :



De nouveau, les flûtes retentissent, puis c'est le gracieux air de Vénilie, d'une fraîcheur toute printanière :





Comme le précédent, ce morceau se termine par un duo. Dans tout ceci, nous retrouvons le dispositif habituel des pastorales, à savoir les dialogues vocaux concluant sur de petits ensembles, et entrecoupés de ritournelles instrumentales. Le livret se complait en la plus basse vulgarité ; à la scène III, le Dieu des jardins chante un air dont les vers énumèrent une série de légumes ; un peu plus loin, le dialogue entre Faune et le Dieu des jardins se distingue par une bonne déclamation.

Cambert n'utilise pas seulement la basse continue pour soutenir les voix. Après la lourde entrée des Bouviers, Faune chante un air de basse comportant deux violons d'accompagnement, tandis que la basse double note pour note la mélodie vocale. Ce procédé passera dans

l'opéra de Lully et sera extrêmement employé durant le XVIIIe siècle. De même, l'air du Dieu des jardins qui précède le trio des jardiniers admet deux violons d'accompagnement.

A propos de ce trio, il importe de remarquer que les œuvres lyriques de Cambert n'incorporent pas de chœurs proprement dits, mais seulement des morceaux à plusieurs voix qui, toutes, sont des voix de solistes, bien que, dans sa musique religieuse, Cambert pratiquât avec succès l'usage de grandes masses chorales.

Les récits déclamés laissent parfois jaillir le pathétique ; tel est le cas pour le récit de Vertumne à la scène VII. En voici le début, que prépare une ritournelle :

Hé - las! Que me sert-il de chan-ger

Les lamentations de Béroé, nourrice de Pomone, au IIe acte, témoignent aussi d'une intéressante recherche de déclamation expressive ; elles accumulent les notes répétées avec insistance et les altérations. Aussi, Saint-Evremond portait-il sur le talent de Cambert l'appréciation suivante : « Il n'y a point de récitatif mieux entendu, ni mieux varié que le sien ; mais pour la nature des Passions, pour la qualité

des sentimens qu'il faut exprimer, il doit recevoir des Auteurs les lumières que Lulli leur fait donner et s'assujettir à la direction, quand Lulli, par l'étendue de sa connaissance, peut être justement leur directeur. » Saint-Evremond estimait donc tout particulièrement le récitatif de Cambert, et l'article nécrologique consacré à Cambert dans le *Mercure* d'avril 1677 adresse au musicien un éloge du même genre, en déclarant que, depuis *Pomone*, « on n'a point vu de Récitatif en France qui ait paru nouveau ».

Toutefois, on ne peut soutenir objectivement que le récitatif de Cambert, du moins celui qui nous a été conservé, l'emportait sur celui que Lully écrivait à la même époque, et même antérieurement. Pour soutenir une pareille opinion, il faut ignorer les pastorales de Lully, pastorale de la *Princesse d'Elide* (1664), *Pastorale comique* (1666), *Amants magnifiques* (1670). Nous ne pouvons juger la musique composée par Cambert en 1669 pour sa *Pastorale d'Issy*, puisqu'elle est perdue, mais celle de *Pomone* retarde certainement sur celle qui avait cours aux environs de 1670. Quoi qu'en disent certains panégyristes outranciers de Cambert, son récitatif reste bien timide, et ses ensembles vocaux manquent d'intérêt dramatique et d'ampleur.

Un des principaux éléments de succès de

Pomone furent, il ne faut pas l'oublier, les machines, vols, nuage enflammé portant des follets, etc., qui pimentaient la pastorale et qui donnèrent un regain d'activité aux pièces à machines.

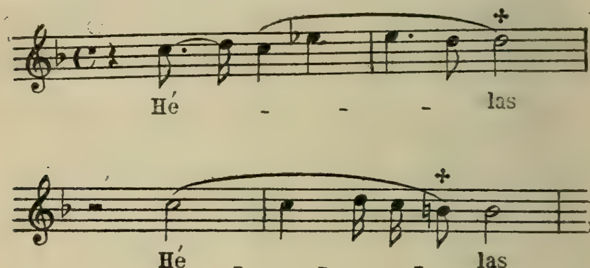
C'est ainsi qu'Henri Guichard, assisté de l'intendant de la musique de Monsieur, Sablières, fit représenter, en février 1672, le *Triomphe de l'Amour*, opéra ou pastorale en musique, divisé en 3 parties, qui n'était qu'une retouche des *Amours de Diane et d'Endymion*, pastorale mêlée de récits et de ballets, donnée à Versailles, devant le roi, le 3 novembre 1671, à l'occasion de la Saint-Hubert. Puis, Sourdéac et Champeron, qui disposaient de la salle de la rue des Fossés de Nesles, et qui exploitaient le privilège de Perrin, en dépit des réclamations engagées par celui-ci, s'adressèrent à Gabriel Gilbert, secrétaire des commandements de la reine Christine de Suède, qui composa la pastorale héroïque des *Peines et des Plaisirs de l'Amour*; Cambert la mit en musique [1]. La nouvelle pièce fut représentée dans les premiers mois de 1672. Gilbert dédiait son ouvrage à Colbert, et s'imaginant naïvement, lui aussi, être un des « inventeurs » de l'opéra, il se classait au nombre des

1. Gilbert était protégé par d'Hervart, contrôleur général des finances.

esprits ingénieux qui avaient créé ce genre. Toutefois, son livret se recommande par des qualités littéraires plus marquées que celui de *Pomone*, et Saint-Evremond le constate nettement : « Cet autre [opéra] eut quelque chose de plus poli et de plus galant. Les voix et les instrumens s'étaient déjà mieux formés pour l'exécution. Le prologue était beau et le *Tombeau de Climène* fut admiré. »

La malchance persistante qui pèse sur les ouvrages lyriques de Cambert, et qui a fait disparaître presque toute la musique des *Peines et des Plaisirs de l'Amour*, ne nous permet de juger que le Ier acte. Après une ouverture pour les violons à 4 parties, qui comporte 3 mouvements, commence le pompeux prologue presque lullyste placé en tête des 5 actes de la pastorale, et auquel prennent part Vénus, la Renommée et l'Amour. Tous apparaissent en l'air, dans un char traîné par des colombes. Le récitatif en est bien caractérisé, d'abord dans le récit de Vénus introduit par une courte ritournelle de basse, puis dans le dialogue que tiennent Vénus et la Renommée pour exalter la gloire de Louis XIV. Nous signalerons, en particulier, le gracieux ensemble vocal « Charmé de sa valeur », qui débute par un air de basse avant de se chanter en duo, en trio, et enfin à 4, en se mélangeant de danses

des Quatre Nations, Africains, Mores, Egyptiens, Espagnols. Récitatif encore dans la scène du Ier acte entre Astérie et une bergère. Les « hélas ! » d'Astérie, établis sur une basse chromatique descendante, prennent un aspect dramatique :



La scène IV présente un facies nettement pastoral, avec son entrée de bergers qui chantent d'abord à 2, puis à 3, avec l'intervention de Pan, l'entrée des satyres, le dialogue vocal entre 3 basses et 3 satyres concluant au moyen d'un *Tutti* à 6. Le musicien réalise donc ici une intéressante progression du nombre des voix. Citons encore, après le ballet des Faunes, l'air chanté par deux basses, un satyre et une femme.

On ne peut que regretter que la disparition de la musique affecte surtout les parties les plus importantes de l'œuvre et notamment la scène culminante du *Tombeau de Climène*, au IIe acte. Cette scène nécessitait un personnel considé-

rable, et, à en juger par le livret, elle réalisait tout à fait le type de la scène d'opéra : la déploration chantée par Apollon devant le tombeau de Climène, se coupait d'interventions chorales, et, du tombeau, s'échappaient des spectres qui effrayaient les bergers. En résumé, *Les Peines et les Plaisirs de l'Amour* marquent un progrès sensible sur *Pomone*. Cambert s'y est essayé au drame, et sa musique s'engage dans des recherches nouvelles. Par sa majesté et par son apparat, le prologue est bien une préface d'opéra, et, dans la scène pastorale, la déclamation comique, dont Cambert avait déjà donné un exemple en 1666, avec son trio bouffe de Carisalli, se déploie d'une allure vive et plaisante. La *Pastorale héroïque* révèle une écriture facile et élégante ; elle est un excellent modèle du style français de la seconde moitié du XVIIe siècle. Saint-Evremond faisait grief à Cambert de ne pas pénétrer suffisamment le sens des vers, et d'aimer « les paroles qui n'exprimaient rien, pour n'être assujetti à aucune expression et avoir la liberté de faire des airs purement à sa fantaisie ». Mais, par une singulière contradiction, il lui reprochait de ne se plaire qu'aux passions violentes.

Lorsque Lully prit possession de l'Opéra, Cambert demanda en vain quelque emploi ou

quelque dédommagement. Sablières lui proposa de partager avec lui sa charge d'intendant de la musique du duc d'Orléans et un traité fut passé entre eux le 21 mars 1673, mais il resta lettre morte. Cambert partit pour l'Angleterre en 1674, et, le 3 septembre de cette année, sa charge d'organiste de Saint-Honoré était donnée à Simon Lemaire[1]. L'*Ariane* de Perrin fut représentée à Londres en 1674, et *Pomone* y fut également jouée. Cambert mourut dans cette ville en 1677, dans des circonstances qui ne sont pas élucidées ; les uns attribuent sa mort au chagrin, les autres assurent qu'il fut assassiné, et l'imagination de Sénecé fait même dire à l'ombre ensanglantée du musicien que Lully avait été son véritable meurtrier. Cambert n'eut guère de chance ; la plus grande partie de sa musique lyrique est perdue; il connut toute espèce de déboires et mourut vraisemblablement de mort violente. Certes son mérite fut grand, mais on ne saurait voir en lui le créateur artistique de l'opéra.

* * *

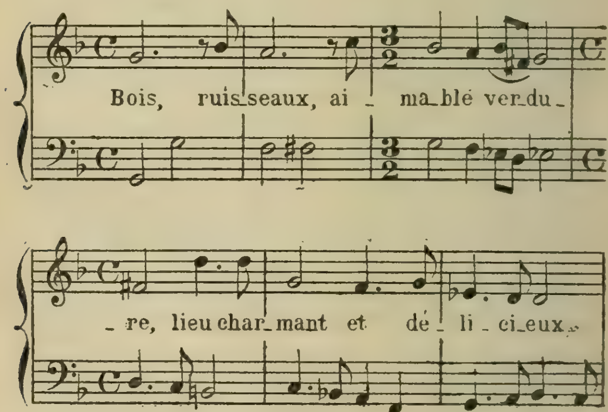
Si, en effet, on étudie la partie musicale des ballets de cour dus à l'harmonieux talent d'Isaac de Benserade, et remontant à une quinzaine

1. Arch. Nat., LL., 80.

d'années avant *Pomone*, on y constate la présence des éléments les plus typiques de l'opéra, que Lully et Lambert ont déjà mis au point avec une singulière netteté. Le Florentin, surtout, travaille fructueusement à la constitution de la scène d'opéra et des grands ensembles.

La parfaite connaissance du style, et, en particulier, du récitatif italien, lui sera d'un puissant secours pour établir les bases de l'opéra français. A l'exemple des auteurs d'outre-monts, il introduit une scène infernale dans le ballet de *Psyché* (1656) ; puis, ce sont des concerts en italien et en français dans celui d'*Alcidiane* (1658). Le ballet de la *Raillerie* (1659) contient un long prologue italien et un *Intermède de la musique française et de la musique italienne*, dans lequel Baptiste pastiche de la façon la plus heureuse les styles des deux arts. Déjà, la disposition générale du ballet de l'*Impatience* (1661), flanqué d'un prologue et d'un épilogue, annonce celle de l'opéra. Lully accumule les airs et les chœurs italiens ; il manie avec une rare maîtrise les moyens d'expression comique, et quand il écrit des récits français, ceux-ci sont tout proches du récitatif d'opéra, malgré le défaut que nous avons signalé et qui consiste dans l'emploi de la même musique pour des couplets différents. Tel récit, celui de la Loterie, par exemple,

présente le caractère de précision expressive qui distingue le récitatif de tragédie lyrique. Lully habille à la française le *recitativo* italien ; de celui-ci, il garde l'élément pathétique auquel il joint le respect de la quantité des syllabes dont se targue l'air de cour. D'ailleurs, Lully ne tardera pas à décalquer de façon plus exacte encore le texte littéraire à l'aide de la musique. Le récit de la Nymphe de Fontainebleau du ballet des *Saisons* (1661) abandonne l'ancien système de l'application d'un texte musical unique à une série de couplets. Nous sommes ici en présence de véritable récitatif d'opéra :



Un chœur de bergers répond à la nymphe, dont le chant alterne avec ce chœur, et l'opéra fera un fréquent usage de ces échanges vocaux. De

même, le récit des Masques, jalonné de nombreux changements métriques, adapte de très près les paroles à la musique ; la partie de basse n'est pas chantée sur les mêmes paroles que celles qui soutiennent les parties supérieures. C'est assez dire l'habileté acquise par Lully en matière de dialogues vocaux.

Sur ce terrain, Michel Lambert jouissait d'une grande réputation, et il compte parmi les musiciens qui ont le plus contribué à façonner le récitatif français. Né à Champigny ou à Vivonne, près Poitiers, vers 1610 [1], élève de Moulinié à la musique de Monsieur, et de de Nyert, chanteur habile et recherché, Lambert recevait à la mort de Cambefort, en 1661, la charge de maître de la musique de la chambre du roi.

Une série de ballets dansés à partir de 1663 contient des récits et des dialogues de lui, et témoigne de ses précieuses qualités de compositeur de musique vocale. Dans le ballet des *Arts* (1663), il n'écrit pas moins de 4 airs, dont 3 dialogues : récit de Thétis, dialogues de la Paix et de la Félicité, d'Apelles et de Zeuxis, de Bellone et de Mars. Particularité digne de remarque, et caractéristique de l'envahissement du ballet de cour par la musique vocale, sous

1. Une rue de Vivonne (Vienne) porte son nom.

l'influence de l'opéra italien, toutes les entrées de ce ballet comportent des récits précédés de ritournelles symphoniques ; elles deviennent ainsi autant de scènes, et l'architecture de détail de l'opéra prend corps à l'intérieur du ballet de cour.

Lambert excelle dans le dialogue ; sa manière galante et mondaine s'ajuste on ne peut mieux au style de Benserade. C'est ainsi que le dialogue de la Paix et de la Félicité : « Douce Félicité », laisse les deux voix alterner leur chant avec une grâce ondoyante ; puis, elles disent ensemble : « Icy, quand un cœur soupire », et « Amour est le seul mal ».

Le dialogue de Bellone et de Mars se coupe d'arrêts haletants et tragiques :

BELLONE

MARS

Quoi, ja_mais, plus de

Quoi, ja_ mais, plus de morts!

sang!

De même, dans le ballet des *Amours déguisés* (1664), Lambert impose une allure nettement dramatique au dialogue de Marc-Antoine et de Cléopâtre : « Doutez-vous de mon feu », et dessine avec une fine élégance celui des Trois Grâces de la *Naissance de Vénus* (1666).

De son côté, Lully poursuivait activement l'élaboration des chœurs et des ensembles dramatiques. La *Pastorale comique*, qui forme la troisième entrée du ballet des *Muses* (1666), va nous offrir un remarquable exemple de chœur d'opéra, accompagné par toute la symphonie ; c'est le chœur : « Rangeons-nous sous ses lois », où le tissu des 4 voix et des instruments serre ses mailles en un ensemble majestueux.

Enfin, le dernier grand ballet écrit par Lully, le ballet de *Flore* (1669) regorge de musique.

Depuis quelque temps déjà, le Florentin s'était tourné vers un autre genre de pièces qu'il jugeait plus conforme au goût dramatique des Français que le ballet de cour, désormais un peu déconsidéré, malgré l'impulsion que lui avait donnée Benserade, et dont l'intérêt s'épuisait. Nous voulons parler des comédies-ballets imaginées par Molière et auxquelles il affecte une disposition musicale et chorégraphique analogue à celle que recevaient les pièces à machines. Ici, sous les espèces de ballets rat-

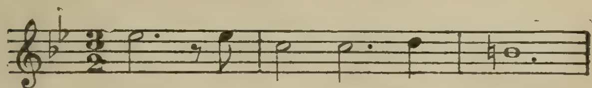
tachés à l'intrigue, Lully incorpore à ces intermèdes tous les éléments musicaux du ballet de cour ; il y aura, en quelque sorte, transfusion de la musique vocale et instrumentale du ballet traditionnel dans la comédie-ballet, et celle-ci, en raison de la cohésion de son intrigue, offrira au collaborateur de Molière un champ d'expériences et de perfectionnement plus fertile que le ballet de cour proprement dit

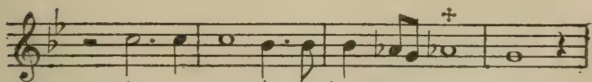
Aussi, voyons-nous Lully travailler, dans le *Mariage forcé* (1664), à la constitution du récitatif français, avec le récit de basse du Magicien : « Hola, qui va là ? » *La Princesse d'Elide*, de la même année, foisonne également de récits, dialogues et ensembles symphoniques, et, lorsqu'en 1667, le *Sicilien* remplace la *Pastorale comique* dans le ballet des *Muses*, cette comédie se pare largement de musique ; un de ses fragments est chanté tout entier par les musiciens amenés par Hali.

A l'occasion du *Grand divertissement de Versailles*, dont la pièce de résistance consistait dans la comédie de *Georges Dandin*, coupée d'intermèdes de musique et de danse, Molière, qui se piquait d'avoir créé un genre nouveau, manifestait sans doute quelques craintes sur l'innovation réalisée par la comédie en musique, mais il célébrait les inappréciables mérites de

Lully qu'il appelait un « admirable homme ».

Les intermèdes de *Georges Dandin* (1668) permettaient à Baptiste de cultiver une fois de plus le genre pastoral. Félibien a laissé une intéressante description de la musique de Lully, depuis les chansonnettes du début, jusqu'à la pastorale, au dialogue des chœurs de Bacchus et de l'Amour et à la réunion finale de ces deux chœurs comportant plus de cent exécutants. Lully détermine, de la sorte, un continuel crescendo de l'effet vocal, et, par ses dimensions, la dernière scène constitue un prototype des finales d'opéra. Ajoutons que la plainte de Cloris sur la mort de son amant, plainte coupée par trois interventions de la ritournelle, et terminée par quelques mesures de celle-ci, offre un bon spécimen de récitatif pathétique :





Lully excellait dans la pastorale ; il y introduisait de grands ensembles vocaux, alors que Cambert se contentait de modestes trios. La *Grotte de Versailles* de 1668 rassemble à la fin,

comme dans *Georges Dandin*, tous les éléments musicaux qui ont été successivement introduits au cours de la pièce. Pastorale encore, le 3e intermède des *Amants magnifiques* (1670) où Molière a cherché à simplifier les intrigues géminées qui sont d'usage dans le genre[1]. Le décor représente une forêt dont une nymphe fait les honneurs à la princesse Aristione, à laquelle on joue une petite comédie en musique, où le style récitatif apparaît parfaitement constitué. Mais c'est surtout l'intermède final qui, par ses ensembles puissants, annonce nettement les finales d'opéra ; il comprend un magnifique chœur héroïque, précédé d'un prélude de trompettes pour Mars. Ce chœur de Grecs, à 4 voix : « Ouvrons tous nos yeux » fait alterner la masse vocale avec les groupes d'instruments, et enchâsse un trio vocal chanté par la prêtresse et deux sacrificateurs. Lully organise ici toutes les combinaisons qui se manifesteront plus tard dans les ensembles d'opéra. On ne rencontre rien de pareil dans les pastorales de Cambert, et surtout dans *Pomone*, postérieure pourtant de deux ans aux *Jeux Pythiens* des *Amants magnifiques*.

1. *Le divertissement roïal, mêlé de comédie, de musique et d'entrées de ballet, ou les Amans magnifiques*, Paris, Ballard, 1670. La musique se trouve dans le manuscrit de la Bibl. du Conservatoire intitulé : *Le divertissement royal* 1670.

Nous rappellerons également que *Pourceaugnac* (1669) semble donner la prééminence à la musique, dont les interventions se multiplient au cours de la comédie qui prend l'aspect d'un intermède comique inséré dans un ballet de cour. Même caractère chez le *Bourgeois gentilhomme* (1670) avec sa fameuse cérémonie turque et l'étourdissante scène du donneur de livres.

La tragédie-ballet de *Psyché*, jouée le 17 janvier 1671, touche aux frontières de l'opéra, et marque le changement qui s'est produit dans l'esprit de Lully. Désormais, il abandonne la pastorale pour se consacrer au drame, et quoique la pièce n'admette encore la musique que sous figure d'intermèdes, *Psyché* est un opéra sans récitatif.

Commandée à Molière dans le but d'utiliser le beau décor de l'Enfer qui avait déjà servi en 1662, à l'occasion de la représentation de *l'Ercole amante*, *Psyché* fut jouée, pour la première fois le 17 janvier 1671, dans la salle des machines des Tuileries, « avec tout l'éclat imaginable » et devant les souverains.

En tête de l'ouvrage se déploie un pompeux prologue ; puis viennent 5 actes séparés les uns des autres par des intermèdes étroitement rattachés au sujet. C'est ainsi que le quatrième (scène infernale) est provoqué par la vengeance

de Vénus qui fait descendre Psyché aux enfers. Chacun des intermèdes se tisse de musique, airs, dialogues à plusieurs voix, récitatif, tel celui de Psyché aux Furies : « Ah ! laissez-vous toucher », que soutient une basse dont l'harmonie réalise d'excellents effets expressifs. Après le Ve acte, un formidable divertissement final célèbre la fête des noces de l'Amour. Il comporte les trois suites d'Apollon, de Bacchus et de Mome. Mars paraît, entouré d'une troupe guerrière. Et alors c'est une allégresse générale, d'une ampleur et d'une animation extraordinaires ; les récits, les chœurs, les symphonies s'agencent avec une souplesse et un éclat incomparables.

Musique et machines provoquèrent de vifs applaudissements, et, plus tard, en 1673, Lully n'eut qu'à introduire du récitatif dans la pièce, sans changer une seule note aux intermèdes, pour la transformer en opéra.

Sa collaboration avec Molière ne s'était pas bornée à lui permettre d'arrêter la contexture vocale et instrumentale des scènes d'opéra ; elle lui avait encore servi au point de vue du style récitatif, car ce style rencontra en Molière un artisan dont on ne saurait nier l'action au moins implicite.

Sans doute, Molière fait dire au Maître à dan-

ser du *Bourgeois gentilhomme* que : « lorsqu'on a des personnages à faire parler en musique, il faut bien que, pour la vraisemblance, on donne dans la bergerie ». Sans doute, le poète assure qu' « il n'est guère naturel en dialogue que des princes ou des bourgeois chantent leurs passions ». Mais en se livrant à cette profession de foi, il obéissait inconsciemment au vieux préjugé français, hostile à la déclamation lyrique. De par les faces multiples de son talent, de par son hérédité musicale, Molière est entraîné vers le récitatif[1]. Les paroles qu'il destine aux airs se recommandent par leurs qualités musicales ; il a employé un mètre particulièrement propre à la musique, le vers de 9 syllabes. Son « petit théâtre », ses comédies-ballets font de lui un des créateurs de l'opéra français. A ses yeux, les intermèdes musicaux doivent se lier étroitement au sujet, et nous voyons, par exemple, la pastorale intercalée dans la *Comtesse d'Escarbagnas* servir à dénouer la pièce. Il impose à la marche des diverses scènes une liberté et une rapidité de mouvement éminemment favorables au chant. Cela, Lully dut le sentir avec sa finesse si déliée, et la semence jetée par Molière tombait sur un sol fertile.

1. Cf. H. Pellisson : *Les Comédies-ballets de Molière*, pp. 24, 25.

Écrites en prose, les comédies-ballets de Molière font état d'« une prose presque toujours chantante et même, en certains passages, mesurée et rythmée ». En agissant de la sorte, Molière cherche, d'une part, à soutenir le débit des acteurs, et d'autre part, à estomper la différence du *parlé* et du *chanté*. Ses pièces ne conduisent donc pas à l'opéra-comique, mais bien plutôt à l'opéra. Les séries de vers blancs qu'il glisse dans le *Mariage forcé* ou dans la *Princesse d'Élide* ne laissent-elles pas pressentir le récitatif ? Il y a une manière de musicalité inconsciente dans ses comédies-ballets, et M. Boully observe justement que si Molière avait paré de rimes le chant de sa prose, il nous eût laissé « un des plus harmonieux récitatifs ». Le poète mélange la prose et les vers blancs dès qu'il veut traduire des sentiments passionnés ou des impressions pittoresques qui sont, précisément, du ressort de la musique. Molière semble donc bien avoir éprouvé, au plus profond de son âme d'artiste, le pouvoir magique de l'art des sons, l'exaltation lyrique et l'énergie expressive de la parole chantée. Lui aussi a apporté sa pierre à l'édifice majestueux et pathétique de l'opéra [1].

1. C'est ce que Donneau de Visé reconnaissait explicitement en 1673, dans le *Mercure galant* (t. IV, pp. 267-269).

Quant à l'autre « Baptiste », à Lully, qui, en 1670, comptait à son actif de nombreuses pastorales en musique, dans lesquelles le récitatif atteint à une parfaite plasticité, qui jouait merveilleusement de l'instrument choral et de l'instrument symphonique, et qui échappait à la timidité des musiciens français devant l'exemple donné par l'opéra italien, il était mûr pour faire triompher la cause déjà à demi gagnée de la tragédie lyrique. Sans tâtonnements, il atteignit le but, et son premier opéra, *Cadmus et Hermione* fut un coup de maître.

CONCLUSION

Depuis le haut moyen âge jusqu'à l'apparition de *Cadmus*, le genre complexe qu'est l'opéra français s'est lentement constitué par des apports successifs dus à de nombreux spectacles. A l'origine, le drame religieux, en réalisant l'union de la poésie, de la musique et de la danse, esquisse une première ébauche d'une pièce chantée d'un bout à l'autre avec alternance de récits, de dialogues et de chœurs. Puis, progressivement, ce drame se sécularise ; la langue latine fait place au français et la musique profane se substitue à la musique liturgique, mais, en même temps, mystères et moralités cessent d'être des pièces proprement musicales pour se transformer en pièces littéraires semées çà et là d'épisodes chantés ou dansés.

D'autre part, trouvères et troubadours collaborent aux entremets donnés par les grands seigneurs et qui associaient encore les trois arts, la poésie, la musique et la danse. Ces divertis-

sements constituent le prototype des futurs ballets de cour. Ils admettent des artifices de machinerie auxquels les drames des hautes époques faisaient appel, et la mythologie, qui se glissait déjà au sein des mystères, leur fournit des thèmes, pendant que la musique vocale et instrumentale y reçoit un développement de plus en plus considérable. Dès le xv[e] siècle, on entend des récits chantés, ancêtres vénérables du récitatif d'opéra, et les entrées de souverains s'accompagnent de défilés et de fêtes à grand spectacle qui s'organisent autour d'un sujet central.

L'époque de la Renaissance provoque un vaste mouvement de simplification expressive dans l'appareil musical qui est alors le chœur à 4 ou à 5 voix, et ce mouvement s'effectue sous les auspices de l'humanisme. Non seulement, le madrigal dramatique tend à l'individualisation du sentiment, mais encore et surtout l'école de Baïf, en créant la musique mesurée à l'antique, impose à la polyphonie vocale la stricte discipline du rythme poétique. Les Français, qu'on traite si volontiers de révolutionnaires, se montrent ici très respectueux de la tradition, puisqu'ils se bornent à conserver l'instrument polyphonique en l'adaptant seulement à la poésie nouvelle, tandis que plus tard, le cénacle florentin, mû peut-être par des hérédités monodiques,

n'hésite pas à sacrifier l'art de la polyphonie au profit de la mélodie expressive. Mais, fatalement, le mouvement d'idées de la Renaissance va conduire à l'air à voix seule, à l'air de cour, en même temps que la recherche de la formule du drame antique entraînera une puissante synthèse de la poésie, de la musique et de la danse.

Les premières manifestations du ballet de cour, sous l'action de Beaujoyeulx et de ses collaborateurs, sont nettement dramatiques, et le ballet comique connaît une brillante carrière jusqu'aux environs de 1620. Il bénéficie des résultats obtenus par les Florentins, s'enrichit de musique vocale et intrumentale, se pare d'une mise en scène fastueuse, et devient une sorte de pantomime musicale assez voisine du drame lyrique, puisqu'elle contient des récits chantés à la place des récits déclamés.

Puis, lorsque la tragédie et la comédie classiques se constituent et monopolisent les sympathies de l'intellectualisme français, le ballet perd son caractère dramatique et retourne au vieux système des entrées et des défilés, tout en conservant sa décoration éblouissante. Il reste alors un spectacle dénué d'action suivie, une simple féerie pour les yeux, mais aussi un terrain d'expérience sur lequel les musiciens conti-

nuent leurs essais de récitatif, d'agencement de scènes chantées, et de symphonies caractéristiques.

De nouveau, l'influence italienne va provoquer une poussée de l'évolution mélodramatique, et celle-ci sera particulièrement féconde. De 1645 à 1647, des opéras italiens sont représentés à Paris ; ils apportent des exemples suggestifs de comédies mises tout entières en musique. Malgré la résistance des beaux esprits qui dénient à la musique le pouvoir de traduire les passions, qui n'éprouvent que de l'ennui à entendre réciter en chantant, et que le sentiment national dispose mal envers un genre qui leur semble exclusivement étranger, l'opéra produit une impression profonde. Grâce à l'action habile et finement politique de Mazarin, l'opéra italien se coule dans le cadre du ballet traditionnel. Il apparaît entouré du réseau protecteur des entrées classiques, et soutenu par la fantasmagorie de machines surprenantes. Mais, en réalité, c'est la chorégraphie consacrée qui forme les intermèdes du nouveau spectacle.

Toutefois, il faudra attendre vingt ans pour que germe la semence jetée par l'Italie. A vrai dire, quelques musiciens, dont Lambert, frappés des enseignements venus d'outre-monts, s'attachent à perfectionner théoriquement et prati-

quement la déclamation lyrique, tandis que des poètes, comme de Beys et Perrin, étudient la délicate question de la musicalisation de la comédie. Etant donné que l'intérêt de la tragédie ou de la comédie réside dans les péripéties de l'intrigue et dans la multiplicité de ces péripéties, la tâche qui consiste à leur adapter de la musique semble difficile. Comment accorder ensemble l'expression exacte des sentiments et la musique? Poètes et musiciens hésitent entre ces deux éléments et s'égarent dans des solutions détournées.

Aussi, s'attaquent-ils d'abord aux genres qui paraissent plus perméables à la musique, c'est-à-dire à la pièce à machines et à la pastorale ; en même temps, ils renforcent les éléments lyriques du ballet de cour.

Dassoucy et La Guerre écrivent des pastorales, sortes de microcosmes d'opéra, pendant que Lully, assisté de Benserade, peuple le ballet de cour de véritables scènes de tragédie lyrique, et que le théâtre du Marais intercale des intermèdes musicaux dans ses tragédies à machines.

Plus tard, Perrin et Cambert cultivent encore la pastorale, genre prédestiné à la musique, et, en 1672, Cambert se hausse jusqu'au drame avec sa « Pastorale héroïque », alors que Lully, renonçant aux ballets et aux pastorales, s'adresse aux

comédies-ballets imaginées par Molière, où son art devient l'auxiliaire d'un genre qui n'a plus le décousu du ballet de cour, et dans lequel le sentiment, répudiant la fadeur galante des bergeries, s'élève au pathétique. Il parcourt ainsi une étape qui le conduit vers la tragédie en musique.

Dorénavant, la cause de l'opéra est gagnée, mais on n'oubliera pas que cette victoire fut inspirée par l'Italie, et que les sujets des opéras lullystes dérivent des livrets italiens, dont Quinault a élagué l'extravagance. On n'oubliera pas non plus que, parmi tant de bons ouvriers qui, de Guédron à Cambert, firent progresser le mouvement mélodramatique, Lully joua un rôle décisif dans la mise au point de l'opéra français.

BIBLIOGRAPHIE

En raison de l'ampleur du sujet, la bibliographie suivante ne contient que les travaux les plus importants, à l'exclusion des ouvrages de musique pratique.

ADEMOLLO. *I primi fasti della musica italiana a Parigi* (Ricordi).

BACILLY (B. DE). *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*. Paris, 1670.

BAÏF. *Œuvres* (édit. Marty-Laveaux).

BAPST (G.). *Etude sur les mystères du moyen âge*. Paris, 1892.

— *Essai sur l'histoire du théâtre*. Paris, 1893.

BEAUCHAMPS (DE). *Recherches sur les théâtres de France*. Paris, 1725.

BENSERADE. *Œuvres*. Paris, 1698.

BERTRAND (J.-E.). *Vie d'un musicien au XVIIe siècle. M. Lambert*. (Revue et Gazette musicale). Paris, 1859.

BRANTOME. *Œuvres complètes* (Société de l'Histoire de France)

BRENET (M.). *Musique et Musiciens de la Vieille France*. Paris. 1912.

— *Notes sur l'histoire du luth en France*. Turin, 1899.

CAMETTI. *Alcuni documenti inediti su la vita di Luigi Rossi*, (Recueil de la Société internationale de musique, 14e année).

CAUCHIE (M.). *La dynastie des Boësset* (Société française de Musicologie). Paris, 1920.

CELLER (L.). *Les Origines de l'Opéra et le Ballet de la reine*. Paris, 1868.

— *Les décors, les costumes et la mise en scène au XVIIe siècle*. Paris, 1869.

CHOUQUET (G.). *Histoire de la musique dramatique en France*. Paris, 1873.

CHRISTINE DE PISAN. *Le Dit de la Rose* (édit. Roy).

COHEN. *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux du moyen âge*. Paris, 1906.

COMBARIEU (J.). *Histoire de la Musique*, I. Paris, 1913.

COUSSEMAKER (E. DE). *Drames liturgiques du moyen âge*, Rennes, 1850.

Dassoucy. *Œuvres meslées*. Paris, 1553. — *Aventures burlesques* (édit. Colombey). Paris, 1858.
Du Tilliot. *Mémoire pour servir à l'histoire de la fête des fous*. Lausanne, 1751.
Ecorcheville (J.). *Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle français*. Paris, 1906.
— *Corneille et la Musique*. Paris, 1906.
Fournel (V.). *Les contemporains de Molière*. Paris, 1875.
Fournier (Ed.). *Le Théâtre français avant la Renaissance*. Paris, s. d.
Gautier (L.). *Histoire de la poésie liturgique, les Tropes*. Paris, 1886.
Gazette de France, 1631-1672.
Goldschmidt (H.). *Cavalli als dramatischer Komponist*, 1893,
— *Studien sur Geschichte der italienischen Oper im 17 Jahrhundert*. Leipzig, 1901.
Jal. *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*. Paris, 1867.
Kretschmar (H.). *Die venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis*, 1892.
Lacroix (P.). *Ballets et Mascarades de cour*. Genève, 1868.
La Laurencie (L. de). *Lully*. Paris, 1911.
La Marche (Olivier de). *Mémoires* (Société de l'Histoire de France).
La Vallière. *Ballets, opéra et autres ouvrages lyriques*. Paris, 1760.
Le Cerf de la Viéville. *Comparaison de la Musique italienne et de la Musique française*. Bruxelles, 1705.
Loret. *Muze historique* (édit. Livet).
Marolles (M. de). *Mémoires*. Amsterdam, 1760.
Masson (P.-M.). *L'humanisme musical en France au XVIe siècle* (Mercure musical). Paris, 1907.
Maugars. *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* (édit. Thoinan). Paris, 1865.
Menestrier. *Des représentations en musique*. Paris, 1681.
— *Des ballets anciens et modernes selon les règles du Théâtre*. Paris, 1682.
Mercure galant, 1605-1672.
Mersenne. *Harmonie universelle*. Paris, 1636.
Molière. *Œuvres* (édit. des Grands Ecrivains).
Monmerqué et Michel. *Le théâtre français au moyen âge*. Paris, 1839.
Motteville (Mme de). *Mémoires* (édit. Riaux).
Nuitter et Thoinan. *Les origines de l'opéra français*. Paris, 1886.
Pellisson (M.). *Les comédies-ballets de Molière*. Paris, 1914.
Perrin. *Les œuvres de poésie de M. Perrin*. Paris, 1661.
Petit de Julleville (L.). *Les Mystères*. Paris, 1880.
— *Les Comédiens en France au moyen âge*. Paris, 1881.

Pougin (A.). *Les vrais créateurs de l'opéra français.* Paris, 1881.
Pure (de). *Idée des spectacles.* Paris, 1668.
Prunières (H.). *Lully.* Paris, 1910.
— *Notes sur les origines de l'ouverture française* (Recueil de la Société internationale de Musique, 12e année).
— *Notes sur la vie de Luigi Rossi* (Recueil de la Société internationale de Musique, 12e année).
— *Jean de Cambefort* (Année musicale, 1912). Paris, 1913.
— *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully.* Paris, 1913.
— *L'opéra italien en France avant Lulli.* Paris, 1913.
Quinault. *Théâtre.* Paris, 1739.
Quittard (H.). *L'Air de cour. Pierre Guédron* (Revue musicale, 1905).
— *La première comédie française en musique.* (S. I. M., 1909.)
Raguenet. *Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéra.* Paris, 1702.
Rolland (R.). *Histoire de l'opéra en Europe avant Scarlatti et Lully.* Paris, 1895.
— *Musiciens d'autrefois.* Paris, 1910.
Ronsard. *Œuvres* (édit. Marty-Laveaux).
Saint-Evremond. *Œuvres.* Londres, 1711.
Saint-Hubert (de). *La manière de composer et faire réussir les ballets.* Paris, 1641.
Sépet (M.). *Les Prophètes du Christ* (Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, 1867).
Solerti. *Le Origini del Melodramma.* Turin, 1903.
Tallemant des Réaux. *Historiettes* (édit. Monmerqué).
Thoinot Arbeau. *Orchésographie* (édit. Laure Fonta).
Tiersot (J.). *Histoire de la chanson populaire en France.* Paris, 1889.
— *Ronsard et la musique de son temps.* Paris, s. d.
Viollet-le-Duc. *Ancien théâtre français.* Paris, 1854.

TABLE DES MATIERES

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY

